

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA



LA AUTOFICCIÓN:  
ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA Y EL ENSAYO BIOGRÁFICO.  
LÍMITES DEL GÉNERO

TESIS DOCTORAL

D.<sup>a</sup> SUSANA ARROYO REDONDO

DIRECTOR: PROF. D. FERNANDO GÓMEZ REDONDO

2011

# Índice

<b>1. Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Aspectos metodológicos .....</b>	<b>9</b>
2.1. <i>Conceptos preliminares .....</i>	12
2.1.1. Terminología: narración, literatura, ficción y no-ficción .....	13
2.1.1.1. La frontera de la no-ficción .....	22
2.1.1.1.1. Autobiografías, memorias, diarios y epistolarios .....	23
2.1.1.1.2. Ensayo literario .....	25
2.1.1.2. La frontera de la ficción .....	27
2.1.1.2.1. Autobiografía ficticia .....	27
2.1.1.2.2. Novela autobiográfica .....	29
2.1.2. Delimitación cronológica del estudio .....	31
2.2. <i>Estado de la cuestión: ¿un género poco serio? .....</i>	34
2.3. <i>El estatuto de la autoficción: ¿género o forma de escritura? .....</i>	49
2.3.1. ¿Qué es un género? .....	52
2.3.2. ¿Es la autoficción un género? .....	55
<b>3. Fronteras de la autoficción: autobiografía, ensayo y novela .....</b>	<b>59</b>
3.1. <i>La autobiografía .....</i>	63
3.2. <i>El ensayo literario .....</i>	79
3.3. <i>La novela autobiográfica .....</i>	89

<b>4. Historia de la autoficción .....</b>	<b>99</b>
4.1. <i>Orígenes de la autoficción francesa: ¿una escritura artificial?</i> .....	104
4.2. <i>Historia de la autoficción española: evolución</i> .....	113
4.2.1. Precursores .....	115
4.2.2. Siglo xx hasta los años setenta.....	123
4.2.3. Finales del siglo xx y comienzos del xxi.....	135
<b>5. El espacio autoficticio .....</b>	<b>141</b>
5.1. <i>Descripción</i> .....	143
5.2. <i>Análisis paratextual</i> .....	149
5.2.1. El peritexto.....	152
5.2.1.1. Elementos paratextuales de naturaleza editorial.....	153
5.2.1.2. Peritexto formado por textos preliminares.....	158
5.2.1.2.1. Epígrafes y dedicatorias .....	158
5.2.1.2.2. Prólogos y postfacios.....	161
5.2.1.3. El peritexto interno .....	170
5.2.2. El epitexto público.....	172
5.2.3. El paratexto factual o contexto implícito.....	177
5.3. <i>Análisis textual</i> .....	180
5.3.1. Voz narrativa.....	186
5.3.2. Focalización y distancia .....	192
5.3.3. Modos discursivos .....	197
5.3.4. Tiempo y niveles narrativos .....	205
5.3.5. Recursos temáticos.....	209
5.3.6. Algunas conclusiones textuales .....	218
5.4. <i>Análisis pragmático</i> .....	224
5.4.1. Características pragmáticas de la autoficción .....	226
5.4.1.1. ¿Un pacto autoficticio? .....	230
5.4.2. Esquema comunicativo de la autoficción .....	233
5.4.2.1. Autor real y lector real.....	236

5.4.2.2.	Autor implícito y lector implícito .....	239
5.4.2.3.	Narrador y narratario. El personaje .....	243
5.4.3.	Algunas conclusiones pragmáticas .....	247
5.5.	<i>Formas de autoficción</i> .....	250
5.5.1.	La autoficción biográfica.....	254
5.5.2.	La autoficción metaficticia .....	258
5.5.3.	La autoficción novelística .....	262
5.5.4.	Algunas conclusiones genotípicas.....	266
<b>6.</b>	<b>Antología comentada .....</b>	<b>269</b>
6.1.	<i>Carmen Martín Gaité: El cuarto de atrás (1978)</i> .....	271
6.2.	<i>Gonzalo Torrente Ballester: Dafne y ensueños (1982)</i> .....	287
6.3.	<i>Carlos Barral: Penúltimos castigos (1983)</i> .....	300
6.4.	<i>Luis Goytisolo: Estatua con palomas (1992)</i> .....	316
6.5.	<i>Julio Llamazares: Escenas de cine mudo (1994)</i> .....	330
6.6.	<i>Javier Marías: Negra espalda del tiempo (1998)</i> .....	344
6.7.	<i>Antonio Muñoz Molina: Sefarad (2001)</i> .....	360
6.8.	<i>Javier Cercas: Soldados de Salamina (2001)</i> .....	376
6.9.	<i>Enrique Vila-Matas: París no se acaba nunca (2003)</i> .....	386
6.10.	<i>Rosa Montero: La loca de la casa (2003)</i> .....	402
6.11.	<i>Paloma Díaz-Mas: Como un libro cerrado (2005)</i> .....	416
6.12.	<i>Marcos Giralt Torrente: Tiempo de vida (2010)</i> .....	427
6.13.	<i>Conclusiones de los comentarios</i> .....	437
<b>7.</b>	<b>Conclusiones .....</b>	<b>443</b>
	<i>Entre la ficción y la referencialidad</i> .....	444
	<i>El inestable mundo autoficticio</i> .....	446
	<i>La presencia de la figura autorial</i> .....	449
	<i>Vigencia de la autoficción</i> .....	453
<b>8.</b>	<b>Anexos .....</b>	<b>457</b>



<i>Anexo 1. Portada: Penúltimos castigos (Carlos Barral, 1983).....</i>	<i>459</i>
<i>Anexo 2. Portada: Negra espalda del tiempo (Javier Marías, 1989).....</i>	<i>460</i>
<i>Anexo 3. Portada: La loca de la casa (Rosa Montero, 2003) .....</i>	<i>461</i>
<i>Anexo 4. Portada: Como un libro cerrado (Paloma Díaz-Mas, 2005) .....</i>	<i>462</i>
<i>Anexo 5. Portada: Tiempo de vida (Marcos Giralt Torrente, 2010) .....</i>	<i>463</i>
<i>Anexo 6. Diario: Cuadernos de todo, cuaderno 17 (Carmen Martín Gaité, 1976) .....</i>	<i>464</i>
<i>Anexo 7. Diario: Cuadernos de todo, cuaderno 18 (Carmen Martín Gaité, 1976) .....</i>	<i>469</i>
<i>Anexo 8. Reseña: «El personaje Carlos Barral» (Alberto Oliart, 1983) .....</i>	<i>473</i>
<i>Anexo 9. Coloquio: «Debate con Carlos Barral» (VV. AA., 1986) .....</i>	<i>476</i>
<i>Anexo 10. Artículo: «La memoria como novela» (Julio Llamazares, 2010).....</i>	<i>484</i>
<i>Anexo 11. Entrevista: «Mi novela no ha sido entendida» (Á. García y J. Marías, 1998) .....</i>	<i>489</i>
<i>Anexo 12. Artículo: «El caso Hackl» (Antonio Muñoz Molina, 2001).....</i>	<i>496</i>
<i>Anexo 13. Artículo: «¿Vivir o leer novelas?» (Vicente Verdú, 2001).....</i>	<i>501</i>
<i>Anexo 14. Artículo: «La dignidad de la novela» (Javier Cercas, 2001).....</i>	<i>503</i>
<i>Anexo 15. Ponencia: «La ironía en París» (Enrique Vila-Matas, 2003).....</i>	<i>507</i>
<i>Anexo 16. Ponencia: «Memoria y olvido en mi narrativa» (Paloma Díaz-Mas, 1997) .....</i>	<i>515</i>
<i>Anexo 17. Reseña: «Soledad Puértolas. Reino del silencio» (J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, 2008).....</i>	<i>523</i>
<i>Anexo 18. Reseña: «Finalmusik» (Ricardo Senabre, 2007) .....</i>	<i>525</i>
<i>Anexo 19. Artículo: «Escrituras del yo» (Marcos Giralt Torrente, 2002) .....</i>	<i>527</i>
<i>Anexo 20. Reportaje: «¿Por qué escribo?» (VV. AA., 2011).....</i>	<i>533</i>
<b>9. Bibliografía.....</b>	<b>549</b>
<i>Textos del corpus .....</i>	<i>549</i>
Referencias de las obras .....	549
Estudios sobre el corpus y sus antecedentes.....	550
<i>Estudios teóricos .....</i>	<i>556</i>
Estudios sobre teoría de la literatura .....	556

Estudios teóricos sobre la autoficción .....	560
Estudios sobre el espacio autobiográfico.....	563
Estudios sobre el ensayo literario .....	565
Estudios sobre novela contemporánea.....	566
<b>10. Resumen / Summary.....</b>	<b>569</b>



# 1. Introducción

De entre todos los grandes movimientos culturales acaecidos en el siglo xx, tal vez el más impactante de todos consistiera en la extensión de una idea básica sobre la naturaleza de la realidad: que ésta no existe más que como reflejo del pensamiento humano. La posmodernidad —ese proteico movimiento cultural gestado desde principios de la centuria y florecido durante la segunda posguerra mundial— negó con rotundidad el acceso epistemológico a una Realidad exterior y estable, para conceder sólo la posibilidad de conocimiento de pequeñas realidades (así, en minúscula) siempre condicionadas por la subjetividad del hombre que las percibe. Esta filosofía se dejó sentir en las artes contemporáneas con intensidad. Una vez asumida la idea de que toda mimesis es una recreación sobre una interpretación subjetiva del mundo, el arte del siglo se modificó por completo. A este respecto, la mejor lección de la centuria sobre relativismo cultural fue ofrecida por Marcel Duchamp a través de su emblemática *La fontaine* (1917), y se resume en que, para la posmodernidad, el contexto en que la obra artística se manifiesta prevalece sobre su contenido; es decir, que la forma de transmisión de una obra resulta más significativa y determinante que cualquiera de sus posibles mensajes. Al colocar un urinario (un objeto cotidiano) en el contexto de un museo (un espacio que genera expectativas de recepción artísticas) y conseguir efectivamente una obra de arte, Duchamp deslindó las esferas del contexto y de la materia artística, abriendo así un intenso debate intelectual en torno a los procesos culturales heredados y la influencia de las expectativas de recepción sobre la producción de una obra. Y aunque esta polémica de origen vanguardista pareciera quedar olvidada en el periodo de entreguerras, volvió a ser retomada con fuerza en la segunda mitad del siglo xx (de hecho, en los sesenta se solicitó a Duchamp que hiciera nuevas copias de *La fontaine* legitimadas a través de su firma). Este gesto confirmó que, para

el arte y la cultura posmoderna, no hay criterios objetivos, sólo declaraciones de intenciones validadas a través de una firma y un contexto de recepción adecuado. En otras palabras, los objetos artísticos no significan nada por sí mismos; sólo adquieren su valor gracias a un proceso de comunicación social bien establecido.

En un sentido aún más específico, por lo que concierne exclusivamente al terreno de la literatura, esta puesta en duda de cualquier concepto estable o de toda verdad referencial tomará también sorprendentes caminos. En concreto, la dicotomía cultural entre contexto y texto será explorada con creciente interés mediante una progresiva indagación en los límites referenciales del discurso, en las convenciones genéricas y en la capacidad autorrepresentativa de la narración. A este respecto, surgirán fructíferas investigaciones sobre las posibilidades de transmitir una ficción a través de los canales de recepción propios de la escritura de no-ficción. Así, dentro del desarrollo de las letras contemporáneas, resultan de especial relevancia los numerosos experimentos llevados a cabo durante el último cuarto del siglo xx con la mezcla del relato autobiográfico, la reflexión ensayística y la pura ficción. Este cruce de géneros define una literatura —característica a grandes rasgos de la España del periodo democrático— donde el discurso personal y metaficticio se convierte en seña de identidad. Se promueve una forma de relato novelesco que se acerca a lo autobiográfico y a la reflexión privada para componer una narrativa urbana donde prima la experiencia subjetiva mínima. Se trata de un florecimiento que, no casualmente, se ha desarrollado de forma paralela al auge de la escritura memorística que ha vivido el mercado editorial español desde 1975.

Ahora bien, para valorar el alcance de estas fusiones resulta necesario tener en cuenta que sus consecuencias han ido mucho más allá de la mera innovación formal. Se trata en realidad de unir géneros que ocupan espacios epistemológicos y referenciales inversos. La novela pertenece al campo de la creación textual *ficticia*, mientras que la autobiografía y el ensayo literario (al igual que la Historia) se agrupan en el campo de lo *no-ficticio*. La diferencia entre estas dos amplias ramas creativas radica en que están sujetas a procesos de emisión y recepción opuestos: la ficción relata temas imaginarios pero aspira a ser verosímil, por lo que demanda una suspensión de la incredulidad durante la lectura; la no-ficción refiere hechos verídicos y se afana por ganarse el crédito de documento fidedigno. En otras palabras, entre la ficción y la no-ficción no sólo median diferencias temáticas, formales y pragmáticas, sino también epistemológicas.

La distancia entre ambas esferas expresivas pareció bien perfilada en la literatura occidental hasta el asentamiento del género ensayístico —en el siglo xvi de mano de Montaigne— y sobre todo hasta el nacimiento oficial de la autobiografía y su progresiva consolidación en el canon literario —a partir del xviii—. Desde el Romanticismo, también las epístolas, las memorias y otros géneros tradicionalmente aceptados como sólo informativos comenzaron a ser percibidos

como artísticos. Este proceso cultural fomentó en la práctica el intercambio de recursos formales entre géneros ficticios y no-ficticios hasta el punto de que los límites entre una esfera creativa y otra se volvieron muy difusos. Durante el siglo xx, la novela personal fue adoptando recursos ensayísticos y tópicos retóricos de la autobiografía, mientras que los géneros memorialísticos se inspiraban fuertemente en las arriesgadas disposiciones estructurales y temporales de la ficción. Pero esta mezcla no se limitó sólo a aspectos textuales, sino que también contribuyó a poner de relieve las diferencias pragmáticas que rigen el uso social de cada esfera creativa. En este sentido, a lo largo de la segunda mitad de la centuria, al compás del desarrollo de la filosofía posmoderna, se produjeron notables controversias en torno a la posibilidad de que los géneros referenciales pudieran dar cuenta efectiva de la realidad. Se argumentó que una escritura basada en el propio punto de vista sólo puede ser tan sesgada, debido a las imprecisiones y a la invención de sucesos, como la ficción misma. Es decir, todos los géneros remitirían a un universo imaginario en mayor o menor medida. Pero a pesar de todo, resulta patente que los géneros que se inscriben dentro de la no-ficción (la autobiografía y el ensayo entre otros) sí funcionan como discursos referenciales puesto que así son recibidos por los lectores. Esta contradicción revela precisamente la distancia que media entre la sustancia de un texto y el uso que las tradiciones de la recepción lectora pueden hacer de él.

En el calor de estas discusiones, y en pleno debate sobre los límites humanos para describir el mundo y transmitir conocimientos, han surgido diversas propuestas que tratan de combinar el relato verídico con la libertad de la narración ficticia. Movimientos del siglo xx tan diferentes como el *New Journalism* o la historiografía posmoderna de Hayden White y Dominick LaCapra buscaron, por caminos propios, una mixtura entre la representación de la realidad y la asunción de una subjetividad insuperable. En este contexto, nace también en la Francia de 1977 un subgénero novelesco que será bautizado por el escritor Serge Doubrovsky como «autoficción» (*autofiction*). Este neologismo describe un tipo de narración donde el autor elabora un esbozo autobiográfico al mismo tiempo que afirma que su relato debe ser entendido como una pura invención. Gracias a este paradójico punto de partida, la literatura autoficticia se propone investigar las afinidades entre la realidad y la ficción convirtiendo al autor en sujeto y objeto de interés. Es decir, no se trata sólo del conocido recurso por el que un escritor se introduce, con su nombre y apellidos, en el corazón de su relato a la manera cervantina o borgiana. Más allá de esta antigua estrategia, la autoficción busca una ambigüedad discursiva mediante la que el autor pueda sincerarse sobre su vida ejerciendo al mismo tiempo de narrador y de personaje en un relato imaginario. Por supuesto, la paradoja es evidente: ¿cómo es posible la identificación autobiográfica en un contexto textual ficticio?

¿Se trata de un discurso confesional o más bien de una novela? La confusión ontológica de este «soy yo pero no soy yo» determinará que las obras creadas dentro del espacio autoficticio despierten multitud de interrogantes y supongan un completo desafío a las categorías genéricas tradicionales.

En este sentido, las cuestiones más inmediatas que será necesario abordar a la hora de enfrentarse a la autoficción atañen a los orígenes de este fenómeno, a sus implicaciones socio-culturales, a su situación aparentemente a medio camino entre la ficción y la no-ficción, así como a su posible asignación genérica. Es decir, ¿se trata de un género puramente contemporáneo o de una mera actualización de las técnicas ya presentes en textos clásicos como el *Libro de buen amor* o el *Lazarillo*? Por supuesto, es obvio que la literatura de ficción ha recurrido tradicionalmente a imitar la narración de hechos verdaderos, de modo que la no-ficción ha debido fijar códigos discursivos y pragmáticos específicos para garantizar su veracidad separándose de los relatos de origen imaginario. Este parecido formal entre los géneros de ficción y de no-ficción conlleva que siempre haya existido una literatura liminar y heterodoxa que ha permanecido en el margen de ambas esferas. Por ende, para abordar el estudio de la autoficción resultará imprescindible comprender hasta qué punto ésta se enraíza en una tradición hasta ahora sin nombre específico y advertir si alguna de sus características ha sido gestada en época contemporánea.

Al trazar un recorrido histórico de la autoficción resultará por supuesto imprescindible deslindar también esta forma de escritura de otras manifestaciones vecinas. ¿Es apropiado considerar la autoficción como una autobiografía novelada, como una novela con resonancias autobiográficas o como algo diferente? La pregunta no está libre de implicaciones, pues está determinando los cauces interpretativos y el alcance epistemológico de esta forma de escritura. Así, es posible juzgar la autoficción como un tipo de autobiografía que simplemente busca cierta innovación formal a través de un discreto acercamiento a la ficción. Pero, si lo que el autor pretende verdaderamente es plasmar su memoria personal, ¿por qué rechazar la solidez del género autobiográfico? Al fin y al cabo, resulta habitual que la novela explote su parecido con la autobiografía para ganar en verosimilitud, pero ¿por qué contaminar la persuasión autobiográfica con la ficcionalización novelesca? Es cierto que la escritura confesional se ve hoy en día acosada por resonancias decimonónicas de seriedad y grandilocuencia que casan mal con el intimismo contemporáneo. Mientras que el relato autobiográfico solía servir para justificar grandes acciones y decisiones ante la Historia, los escritores actuales tienden a reflejar su experiencia cotidiana de una manera mucho más circunspecta. Por ello, en consonancia con la vigente exaltación de los valores subjetivos y del desarrollo de un «yo» original, la aparición de la autoficción parece poder relacionarse con

la búsqueda que el género autobiográfico contemporáneo ha emprendido de formas expresivas tal vez menos comprometidas socialmente y más centradas en las experiencias individuales. En este sentido, la influencia de la novela sobre la autobiografía ha enriquecido el género con multitud de recursos narrativos promotores de la subjetividad; por ejemplo, la ruptura cronológica, el monólogo interior, el relato heterodiegético o la polifonía. Además, este actual desencanto con los discursos no-ficticios convencionales también parece poder relacionarse con la tan denunciada incapacidad de la palabra escrita para dar cuenta de la realidad. Si, como argumentó el deconstruccionismo, el lenguaje impide toda referencialidad, entonces los escritores pueden asumir la ficcionalización de su figura pública y el uso simultáneo de mecanismos pragmáticos no-ficticios para establecer un diálogo ambiguo con el lector.

Ahora bien ¿sería más oportuno juzgar la escritura autoficticia como una forma novelesca que garantiza su verosimilitud jugando a declarar abiertamente las referencias autobiográficas en que toda ficción se funda? Es decir, como una novela que denuncia su propia ficción o como un plagio poco elaborado de la realidad. Gracias a esta estrategia, se beneficiaría de cierta verosimilitud, pues estaría insinuando la necesaria referencialidad de toda literatura. Sin embargo, ¿qué motiva la insistencia del autor de autoficciones en retratarse (más o menos sinceramente) dentro su obra, y en participar en su texto aunque sólo sea como referente que el lector debe tener en cuenta para la descodificación del relato? ¿Por qué tanto énfasis en quedar atrapado en las redes del propio relato? Este fervoroso deseo de reafirmación textual del novelista remite a la tan comentada «muerte del autor» anunciada por Barthes y promulgada por la crítica académica durante la segunda mitad del siglo pasado. El giro pragmático buscado por la autoficción supone una reacción contra esa idea de que un texto escrito es una entidad independiente caracterizada por la ausencia de su autor. Mientras que la ficción sólo se ocupa de las relaciones entre narrador y personaje, la literatura autobiográfica aborda los complicados vínculos entre estas dos figuras y la del autor. De este modo, el insólito componente personal exhibido por la autoficción podría interpretarse como un gesto de rehabilitación del estatuto del escritor en el proceso literario o incluso como un principio de reivindicación de su figura.

Partiendo de estas reflexiones, el presente estudio abordará la autoficción como una forma de recreación imaginaria basada en hechos reales, pero de la que se proclama su irremediable inexactitud (el carácter metafórico de toda escritura), y donde, a pesar de todo, el autor no duda en involucrar hasta su nombre propio para que el lector asuma esas ficciones como una versión de sus experiencias reales. Es decir, se acepta la inevitable manipulación de la experiencia que conlleva toda escritura pero sin renunciar a sus posibilidades



como instrumento de configuración del «yo». En este sentido, la autoficción compagina su naturaleza formal ficticia (a veces afirmada con la denominación «novela» bajo el título) con un esfuerzo pragmático por imitar el comportamiento social de los géneros referenciales. Para obtener estos efectos, el espacio autoficticio da cabida a la reflexión sobre el propio pasado, a la autorrecreación imaginaria y a la crítica metaliteraria. De este modo, se tiende a componer un retrato intelectual de la impostura del autor más que un verdadero acercamiento a su faceta humana. Por todo ello, a lo largo de las siguientes páginas se argumentará que la autoficción no debe concebirse simplemente como un tipo de escritura dependiente de otros géneros, sino como una forma literaria de características únicas. Por su situación intermedia en una encrucijada de estrategias discursivas, esta escritura ofrecerá un nuevo punto de vista desde el que estudiar las relaciones entre géneros literarios y las fisuras de esa línea convencional que separa la realidad y la ficción.

Ahora bien, a pesar del original punto de vista con el que la autoficción llega a abordar las cuestiones más recurrentes de la teoría literaria del último siglo (¿Toda escritura es ficción? ¿Puede la literatura captar la realidad? ¿Es posible la identificación entre autor, narrador y personaje? ¿Funciona siempre el pacto de lectura autobiográfico?) esta forma de escritura no ha llegado todavía a captar una atención crítica suficiente. El término «autoficción» fue acuñado en 1977, pero aún continúa siendo un neologismo de difícil definición. En Francia, donde la tradición de la literatura personal se encuentra muy consolidada, se han llevado a cabo numerosos estudios y congresos que todavía no han conseguido poner un límite preciso a su alcance. En España, salvo eminentes excepciones, escasean aún los estudios sobre esta escritura fronteriza; lo cual resulta sorprendente si se tiene en cuenta el inaudito auge de la autoficción en un país con tan escasa tradición de literatura confesional. Además, puesto que se trata de una forma expresiva nacida con plena conciencia de su situación fronteriza, quienes se han enfrentado a ella han preferido normalmente analizarla desde la perspectiva pragmática de la teoría de los *speech acts*, según la cual —como se indicará más adelante— la esencia de lo ficticio se sitúa en la esfera de las relaciones del autor con su texto, concretamente, en la falta de adhesión «seria» por parte del escritor hacia su relato. Siguiendo esta línea, los investigadores que primero abordaron la autoficción (G. Genette, J. Lecarme, M. Darrieussecq o, ya en España, A. Molero) han optado por considerarla como una variante «descomprometida» de la autobiografía. Hoy en día, sin embargo, los progresos de la teoría de los *speech acts* no parecen suficientes para explicar la complejidad ontológica de la autoficción, ya que desestiman con excesiva ligereza el alcance de las relaciones comunicativas que ligan a autores y lectores.

Frente a estos planteamientos, la presente monografía propone un análisis exhaustivo de la historia y las cualidades de la autoficción. Para ello, se empleará una metodología de corte fundamentalmente pragmático que permita situar de forma estricta el alcance de esta forma de escritura en comparación con otros géneros vecinos en el contexto socio-cultural contemporáneo. Las cuestiones teóricas de amplio alcance se combinarán así con análisis de textos concretos con el objetivo de examinar el funcionamiento global de las estrategias autoficticias. A este respecto, para limitar el campo de investigación de forma coherente, este estudio se centrará con preferencia en el desarrollo de la autoficción en las letras españolas desde 1975 hasta la actualidad. El periodo elegido se integra en un contexto internacional de importantes cambios históricos, declive de los grandes sistemas ideológicos que habían dominado la centuria anterior y expansión de un relativismo cultural que afectará la evolución de todas las artes. En España, además, dicho periodo alcanza una intensa coherencia histórica, pues viene demarcado por el fin de la dictadura franquista y la instauración del sistema democrático. En consonancia, se dará un inusitado florecimiento editorial del género autobiográfico y aparecerán nuevas generaciones de escritores que comparten su interés por la transgresión genérica, el intimismo y su bagaje literario internacional. Este contexto conformará el ambiente propicio para el germen de la autoficción española.

Respecto a la estructura de la presente monografía, en «Aspectos metodológicos» se abordará un primer examen de algunos conceptos y términos básicos para el desarrollo de la investigación, así como un repaso al estado de los estudios autoficticios. Una vez asentados estos fundamentos teóricos, el apartado «Fronteras de la autoficción» acometerá el análisis histórico y formal de los tres géneros más influyentes para el objeto de estudio que aquí se aborda: la autobiografía, el ensayo literario y la novela autobiográfica. El examen comparativo de dichos géneros contribuirá a poner de relieve las influencias que han forjado la autoficción, así como las diferencias estructurales que median entre ésta y otras formas vecinas.

Tras estos acercamientos, se emprenderá un análisis centrado en la escritura autoficticia propiamente dicha. En «Historia de la autoficción» se ofrecerá un repaso a los orígenes de esta forma discursiva, haciendo especial hincapié en su florecimiento en la Francia de los setenta y en su progresiva gestación en la literatura hispana. A pesar de que aquí la autoficción será considerada una forma estrictamente contemporánea, la revisión histórica a los hitos de la ficción autobiográfica permitirá rastrear la raigambre de ciertos recursos estilísticos ambiguos. Y además, el estudio diacrónico también permitirá poner de relieve la originalidad de la autoficción con respecto a otras tradiciones o

títulos experimentales. A partir de este punto, en el capítulo titulado «El espacio autoficticio», se desarrollará una amplia aproximación paratextual, formal y pragmática. Asimismo se esbozará una clasificación de tres variantes de expresión autoficticia que, en el camino que se abre desde la autobiografía hasta la ficción, ofrecen a los autores diferentes grados de existencia textual.

A continuación, la sección «Antología comentada» recoge doce análisis textuales que viene a complementar la exposición teórica. A través del examen detenido de un corpus de obras seleccionadas se procederá a iluminar numerosos aspectos de la enorme producción de literatura personal que se publica actualmente en España. En este sentido, el corpus ha sido confeccionado con el objetivo de ofrecer una perspectiva completa del asentamiento de la autoficción en España desde el año 1975 hasta la actualidad. En concreto, la antología abarca los siguientes títulos: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978), *Dafne y ensueños* de Gonzalo Torrente Ballester (1982), *Penúltimos castigos* de Carlos Barral (1983), *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo (1992), *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares (1994), *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías (1998), *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina (2001), *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas (2003), *La loca de la casa* de Rosa Montero (2003), *Como un libro cerrado* de Paloma Díaz-Mas (2005) y *Tiempo de vida* de Marcos Giralt Torrente (2010).

Por último, el análisis teórico y práctico de la escritura autoficticia propuesto en estas páginas se cerrará con un conjunto de anexos que recoge materiales útiles para explorar el desarrollo de esta forma literaria en las letras hispanas. En dichos anexos se reproducen elementos paratextuales (como portadas) fundamentales para comprender el juego con las expectativas de recepción que pone en marcha la autoficción, reseñas aparecidas en prensa donde se plasma el ambiente crítico en que se han recibido estas obras y también artículos en los que los propios escritores analizan su personal poética literaria avanzando claves ideológicas que luego aparecerán en sus textos. Gracias a este acercamiento global al fenómeno autoficticio se obtendrá finalmente una perspectiva completa de una de las manifestaciones literarias más originales y culturalmente representativas de la España democrática.

## 2. Aspectos metodológicos

Para abordar de forma exitosa esta investigación sobre escritura autoficticia, la metodología que se adoptará en las siguientes páginas combinará diversos puntos de vista críticos para permitir un acercamiento total al fenómeno. En concreto, se tratará de casar el análisis de texto filológico con la crítica pragmática y semiótica. En este sentido, el estudio combinará la reflexión teórica con el estudio de una selección de textos autoficticios españoles publicados durante el periodo democrático que serán considerados tanto en su especificidad artística como en el contexto cultural en que han sido producidos y recibidos. Además, puesto que dichas obras se caracterizan por plantear desde diversos puntos de vista una narración ficticia de contenido explícitamente biográfico, la investigación deberá abordar también numerosas cuestiones sobre las relaciones epistemológicas y culturales que delimitan los conceptos de «ficción» y de «realidad» (en sus respectivas acepciones, de «invención» y de «Historia»). Asimismo, será necesario definir una terminología y un método de análisis que separe de manera eficiente las categorías anteriores, de modo que incluso la ficción de apariencia más realista o autobiográfica quede deslindada del mundo real. Para ello, a lo largo de este capítulo se esbozará una base metodológica que escape del mito de la literatura como mera representación del mundo y que permita examinar la ficción de inspiración personal yendo más allá de la vaguedad de que toda literatura es biográfica.

A este respecto, cabe tener en cuenta que desde la Antigüedad la concepción del arte occidental ha estado dominada por el concepto aristotélico de «mímesis»; es decir, la idea de que el arte es una imitación de la naturaleza, y de que por tanto toda obra creativa es una representación de un aspecto de la realidad. Esta teoría, de apariencia sencilla en su concepción, ha sido discutida y replanteada en multitud de maneras a lo largo de la historia, desde sus primeros comentarios en las artes poéticas renacentistas europeas hasta su recensión en las teorías miméticas contemporáneas. Pero, ya desde los albores de la

Modernidad el concepto entró en una grave crisis. La creación romántica del «yo», con su énfasis en la originalidad, la individualidad, la autosuficiencia del arte y la progresiva asunción de la representación abstracta no figurativa, había puesto en evidencia el nacimiento de una nueva concepción de lo artístico no necesariamente imitativa o referencial. Estos envites no han impedido en todo caso que la idea de mimesis siga presente con gran vigor en las teorías culturales actuales. En lo que concierne propiamente a la teoría literaria, trabajos como el de Eric Auebarch (*Mímesis*, 1957) han expuesto con fuerza renovada la posibilidad de analizar la literatura a través de planteamientos simbólicos, interpretando los aspectos particulares de las obras como representaciones universales de todo tipo (don Quijote sería un ejemplo simbólico de la baja nobleza de su época, Madame Bovary una representación de las angustias de la existencia humana, etc.). En este sentido, la literatura supondría una individualización de aspectos universales del ser humano y el mundo. Pero a lo largo del siglo xx, el progresivo desarrollo de las teorías críticas fue desatendiendo la idea del referente real para centrarse, primero, en el objeto textual y en su «literariedad» intrínseca. Más adelante, las teorías se fueron alejando de las interpretaciones inmanentistas para concentrarse en el papel del lector, el estudio diacrónico de la historia de la recepción y, al fin, en el proceso global de la comunicación literaria.

De este modo, actualmente la discusión sobre la naturaleza de lo literario debería tomar en consideración cómo los marcos culturales y las convenciones históricas determinan la interpretación así como el alcance de cualquier texto<sup>1</sup>. De igual manera, la discutida referencialidad extrínseca de la literatura ficcional debería abandonarse para concebir el texto más bien como un espacio de pura autorreferencia y continua intertextualidad. En otras palabras, un texto ficticio sólo haría referencia a sí mismo, por más que sus posibles parecidos con el mundo real puedan animar al lector a realizar operaciones mentales comparativas. En este mismo sentido, cabe señalar que la separación promulgada por la Narratología francesa entre el autor real extraliterario y la voz narrativa inmanente que guía la enunciación (autor/narrador) ha dado fuerza a la idea de los mundos posibles de la ficción. Dicha teoría propugna que, de entre todos los universos concebibles por la imaginación y creatividad humana (la filosofía, la ciencia, la historiografía), los contruidos en los textos ficcionales forman sistemas semánticos separados del mundo real y a los que sólo se puede acceder

---

1 Esta filosofía ha recorrido la práctica de la crítica literaria y de la lógica del lenguaje durante el último siglo, y puede resumirse en la idea del segundo Wittgenstein de que el significado del lenguaje no está relacionado con su referencia, sino con su función o uso. Es decir, el hecho de tener significado implica que se está usando una expresión de acuerdo a cierto «juego del lenguaje» (o contexto público reglado). Por tanto, el alcance del significado de una expresión puede ser mucho más extenso que su mera referencialidad. Para más información, véase el capítulo «El pseudoproblema de la verificación» en Victoria Camps, *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Barcelona, Península, 1976, pp. 115-141.

mediante la lectura. En este sentido, los mundos ficcionales, aunque creados e interpretados a partir de experiencias reales vividas por creadores y lectores, alcanzan a componer sistemas semióticos cerrados e independientes de toda referencia extraliteraria.

Estas ideas de corte pragmático compondrán el andamiaje crítico que permita establecer a lo largo de este capítulo las bases teóricas para enfocar el análisis de la autoficción. Puesto que este tipo de escritura potencia una lectura ambigua, de apariencia referencial que finalmente se revela ficticia, el análisis partirá aquí de un punto de vista donde la realidad y su representación aparezcan bien delimitadas. La idea de la mimesis, aunque imprescindible, se revelará insuficiente para explicar de una forma global los fenómenos de cooperación lectora que los textos autoficticios ponen en marcha.

## **2.1. Conceptos preliminares**

El espacio autoficticio se abre en un punto intermedio entre varios conceptos diferentes y de muy diversos órdenes clasificatorios: narrativa, literatura, ficción, no-ficción, autobiografía, novela y ensayo literario, entre otros. A este respecto, gran parte de la confusión generada en torno a esta forma de escritura se deriva de cierta tendencia a asimilar narrativa y ficción como términos idénticos, así como a excluir los escritos no-ficticios del ámbito de lo literario. Pero sobre todo, la indefinición en que se ha movido hasta ahora lo autoficticio se debe en buena parte a que ni siquiera los términos más cotidianos de ficción, no-ficción, narración histórica, novela o autobiografía gozan de definiciones ampliamente consensuadas. Por ello, antes de abordar el terreno de la autoficción propiamente dicho, se consagrarán algunos epígrafes a definir estos términos, fundamentales para comprender la propuesta que se desarrollará en páginas siguientes.

Primero, en «Terminología: narración, literatura, ficción y no-ficción», se procederá a considerar si es factible mantener una distinción consistente entre las manifestaciones escritas de ficción y las de no-ficción, y en su caso, cómo es posible definir las. A continuación, se ofrecerá una definición de los géneros vecinos del espacio autoficticio para delimitar mejor el objeto de estudio que aquí se aborda y explicar por qué la autoficción debe ser considerada un fenómeno novedoso e independiente. Este esfuerzo clasificatorio no sólo permitirá deslindar esta forma de escritura de otras contiguas, sino también aportar definiciones sobre géneros como la autobiografía, las memorias o la novela personal.

Por último, en «Delimitación cronológica del estudio», se señalarán los límites temporales que abarca esta investigación mediante un sucinto comentario sobre los orígenes de la literatura autoficticia. Se establecerá así un eje temporal que dé cuenta del nacimiento y breve historia de la autoficción, un fenómeno cuyas raíces remotas pueden rastrearse ya en la literatura medieval pero cuyo desarrollo independiente sólo tuvo lugar desde mediados del siglo xx.



### 2.1.1. Terminología: narración, literatura, ficción y no-ficción

Puesto que la presente investigación aborda un espacio híbrido y ambiguo de expresión personal, es necesario comenzar el análisis definiendo algunos términos básicos. En concreto, cabe dedicar algunas páginas a aclarar qué se entenderá aquí por narración, literatura, ficción y no-ficción. Aunque son conceptos bien diferentes entre sí, en la crítica periodística e incluso académica su ámbito de referencia se superpone y confunde de forma habitual. De este modo, resulta común encontrar los términos de «ficción» y «narrativa» usados como equivalentes a «literatura», mientras que la «no-ficción» suele quedar excluida por completo de la ecuación. Para obtener una primer acercamiento a dichos conceptos, se ofrecerán aquí algunas definiciones didácticas que se irán ampliando y completando a lo largo del estudio.

Ante todo, la distancia que opera entre las cuatro nociones que aquí se analizan debe medirse en cuanto a su alcance. La *narración*, el concepto más amplio, se definiría como la representación semiótica de una serie de acontecimientos en un discurso caracterizado por su disposición temporal. Es decir, este concepto tiene un alcance formal y semántico, ya que remite a un nivel de enunciación (el texto como objeto semiótico) y a otro de acontecimientos enunciados (la acción y el modo en que ésta se relata)<sup>2</sup>. Por su parte, la *literatura* representa una noción cualitativa e históricamente mutable que sólo califica a un reducido grupo de productos semióticos de naturaleza lingüística. Este concepto valorativo se funda por tanto en parámetros variables y su función radica en otorgar un valor artístico a un conjunto de obras textuales para diferenciarlas de las manifestaciones cotidianas de la escritura<sup>3</sup>. Por último, a pesar de lo que comúnmente se entiende, las nociones de *ficción* y de *no-ficción* aluden a conceptos mucho más amplios que una categoría textual o un género literario. Ambos términos abarcan, en realidad, estrategias de comunicación cultural que articulan procesos de emisión y recepción de múltiples manifestaciones artísticas muy diferentes entre sí (literatura oral y escrita, teatro, cine, cómic, vídeo juegos, etc.). Son por lo tanto conceptos interartísticos que van más allá

2 José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, p. 19.

3 A este respecto añade Jean-Marie Schaeffer: «La literatura no es una noción inmutable: si partimos de la acepción actual del término (¿y de cuál otra podríamos partir?), nos vemos obligados a convenir que se trata no de una clase única de textos basada en criterios constantes, sino de un *agregado de clases* basadas en nociones diversas, siendo tales clases el precipitado actual de toda una serie de redistribuciones históricas que obedecen a estrategias y a criterios nocionalmente diversos» (*¿Qué es un género literario?* [1989], Madrid, Akal, 2006, p. 53).



de los textos escritos y que articulan procesos de interpretación específicos, ya que señalan una cierta intención autorial y guían al receptor en su proceso de comprensión. La notable diferencia que separa los ámbitos de la ficción y de la no-ficción frente al de la literatura resulta a veces ignorada; sin embargo, ni son conceptos sinónimos ni mucho menos aluden al mismo conjunto de manifestaciones culturales. Al contrario, su radical oposición queda bien resumida en las siguientes palabras de los profesores de filosofía P. Lamarque y S. Olsen:

Even if the concepts of 'fiction' and 'literature' had the same extension, they would still be different concepts with different meanings. For 'fiction' is a descriptive concept while 'literature' is an evaluative concept. This does not mean that works of literature and works of fiction are different *kind of texts* [...] fiction is not a type of text at all but a mode of utterance which can only be identified with reference to the utterer's intention, i.e., the intention to invoke the fictive response, to invite the audience to adopt what we have called the *fictive stance* to the text produced<sup>4</sup>.

Es decir, la ficción y la no-ficción deben ser consideradas como amplios procesos de enunciación (no meras categorías o tipos de textos), que ponen en marcha mecanismos de cooperación lectora específicos y revelan cierta intención autorial. La literatura, por el contrario, es sólo un concepto valorativo de connotaciones artísticas que evoluciona con el tiempo y los gustos culturales de cada sociedad. Por tanto, su función no es descriptiva en ningún caso, sino connotativa de unos valores culturales relacionados con la expresión artística canónica de cada época. El hecho de que la ficción adopte habitualmente formatos narrativos y de que, además, los discursos de la ficción narrativa conformen el núcleo fundamental de lo que hoy en día se suele entender por literatura, explica el porqué de la confusión entre estas diferentes nociones.

De entre los conceptos sucintamente definidos hasta ahora, la ficción y la no-ficción conformarán la materia central de este estudio. Eso sí, a pesar de que ambos términos posean un amplio alcance cultural y artístico, a lo largo de estas páginas serán usados sólo en su significado aplicado a los textos escritos. En concreto, la cuestión clave que se planteará aquí radica en averiguar dónde se sitúa el límite entre una noción y otra; una distinción que, aunque despuntaba ya en la definición aristotélica de historia y poesía<sup>5</sup>, sigue siendo

---

4 Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 225.

5 «No es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es verdad según la verosimilitud o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso [...] La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido, y el otro, lo que ha podido

en extremo problemática hoy en día. Tradicionalmente se ha entendido que la diferencia básica entre ambas formas se basa en principios de orden temático y epistemológico: el contenido de la ficción alude a la narración de eventos imaginarios mientras que la no-ficción exhibe la capacidad de tratar aspectos concretos de la realidad extratextual. Esta división se asienta en un rasero de apariencia sólida, pero no ha permitido, a pesar de todo, separar de modo definitivo cada una de las dos instancias.

Hoy en día, resulta evidente que la línea divisora entre ficción y no-ficción fluctúa de acuerdo a múltiples paradigmas culturales e históricos (la comprensión y el alcance público de los mitos, las vidas de santos y los relatos de milagros ofrecen un ejemplo bien conocido). En este sentido, el individualismo y subjetivismo emergentes en la cultura occidental desde el Renacimiento contribuyeron a que diversas formas de no-ficción tradicionalmente vistas como objetivas o verdaderas abandonaran sus aspiraciones documentales para introducirse por los senderos de la introspección personal y la reflexión íntima, que habían sido hasta entonces un ámbito propio sólo de la lírica o la ficción sentimental. En consecuencia, estos procesos acabarían por promover el valor literario de géneros como el ensayo, las epístolas o la biografía, acercándolos a la esfera de otros géneros ficticios. De forma paralela, se ha instalado socialmente una concepción filosófica relativista que cuestiona las posibilidades de acceder directamente a la realidad. Diversos movimientos filosóficos, lingüísticos e historiográficos defendieron a lo largo del siglo xx la incapacidad humana de asumir cualquier evento y de transmitirlo sin la mediación intelectual que imponen las palabras<sup>6</sup>. Esto ha llevado a que algunas formas generalmente relacionadas con el testimonio objetivo, hayan llegado a ser tratadas como puras creaciones ficticias. Si a lo largo del último siglo se ha llegado a negar

---

ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular», Aristóteles, *Poética*, José Alsina Clota (trad.), Barcelona, Icaria, 2000, pp. 34-35.

6 George Steiner resume así la pérdida de inocencia epistemológica impuesta por movimientos como el Giro Lingüístico, el postestructuralismo y el deconstruccionismo: «En cada instante concreto de nuestra vida, despiertos o dormidos, residimos en el mundo a través del pensamiento. Los sistemas filosófico-epistemológicos que tratan de explicar y analizar esta residencia se dividen en dos categorías perennes. La primera define nuestra conciencia y nuestro conocimiento del mundo como una percepción a través de la ventana. Este modelo, basado, un tanto ingenuamente, en una analogía con la visión ocular, subyace a todo paradigma de realismo, de empirismo sensorial. Autoriza una creencia, por compleja y atenuada que sea, en un mundo objetivo, en algo que está 'ahí fuera' y cuyos elementos ideales y materiales nos son transmitidos por aportes conscientes o subconscientes, como lo es la ubicación de este aporte por medios intuitivos, intelectuales y experimentales. La otra epistemología es la del espejo. Postula una totalidad de experiencia cuya única fuente verificable es el pensamiento mismo. Es nuestra mente, nuestra neurofisiología, lo que proyecta lo que consideramos como las formas y la sustancia de la 'realidad'. Per se esto es el irrefutable axioma kantiano: la 'realidad', sea lo que sea lo que la compone, es inaccesible. Escapa a cualquier aprehensión demostrable y segura», *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 71-73.

a la autobiografía la capacidad para describir algo más que una aproximación metafórica a una figura ausente (como se verá con detalle en el epígrafe 3.1), la historiografía ha sido asimilada en algunos aspectos a la creación ficticia por una multitud de pensadores contemporáneos entre los que destaca sobre todo Hayden White<sup>7</sup>. Estas ideas, exacerbadas en el relativismo posmoderno que ha gestado la autoficción, han puesto en duda la posibilidad de distinguir de manera estable las nociones de ficción y no-ficción basadas en las concepciones poéticas tradicionales.

Por todo ello, en la teoría literaria contemporánea, ni el contenido ni las relaciones obra/mundo resultan suficientes para deslindar ficción y no-ficción. Una obra no entra en el régimen de la ficción sólo por desarrollar un contenido de naturaleza imaginaria, y desde luego resultaría ingenuo partir de que la no-ficción garantiza un acceso neutro y directo a la realidad referencial. Más bien, cabe señalar que ambas esferas se fundan sobre estrategias de uso diferentes (como se verá sobre todo en el epígrafe 3), y que también establecen unas relaciones específicas con la forma en que se manifiestan. Y por «forma» no se entiende aquí un estilo narrativo o lírico específico (aunque resulta innegable que hay convenciones de escritura y fórmulas lingüísticas asociadas de manera tradicional a la expresión ficticia). Se trata más bien de que, en ficción, el contenido es siempre dependiente de la forma en que es enunciado. Esta estrecha relación se manifiesta en que los objetos y situaciones ficcionales son *intensionales*, es decir, que lo que son y todo lo que se puede decir sobre ellos está determinado por cómo han sido descritos<sup>8</sup>. Por más apariencia realista que pueda presentar una ficción, nada permite extrapolar ideas sobre el mundo real al universo imaginario que aquélla construye; toda la extensión del universo que una ficción alberga está contenida en su propia enunciación. Por el contrario, la no-ficción, describe objetos y situaciones cuya existencia desborda su recreación y que existen con independencia de cómo son descritos.

Pero esta diferencia epistemológica, ¿se traduce en una separación neta de los textos de naturaleza referencial o ficticia?, ¿existen mecanismos *formales* que permitan distinguir un texto histórico o novelesco y aplicar en

---

7 Para un resumen de sus ideas más trascendentes véase «Introduction: The Poetics of History», *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* [1973], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975, pp. 1-42.

8 Según la teoría de los mundos posibles desarrollada sobre todo por Lubomir Doležel y que aquí se seguirá, la ficción no carece exactamente de referencialidad ni tampoco *finje* hacerla. De un modo parecido a como la no-ficción refiere al mundo real, la ficción literaria se va creando un mundo de referencia al compás de su propia enunciación. Ahí radica la posibilidad de tachar de errónea una afirmación que aseverara que Sherlock Holmes no vivía en Baker Street: por más que la figura y el mundo del investigador sean pura ficción, su mundo de referencia es estable y bien conocido para los lectores («Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1: 3 (1980), pp. 7-25; y también *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* [1998], Madrid, ArcoLibros, 1999).

consecuencia diferentes estrategias interpretativas? Y sobre todo ¿resultaría posible identificar como ficticio un texto cuyos contenidos fueran sin embargo verdaderos o al menos emitidos con ánimo de verdad? A esta cuestión de si es posible diferenciar la ficción de la no-ficción sólo por métodos formales, la crítica contemporánea suele responder con una negativa: no hay aspectos formales exclusivamente privativos de la ficción o de la no-ficción, aunque sí es posible hablar de rasgos que suelen servir como indicadores de ficcionalidad ante el lector. A este respecto, Dorrit Cohn señala diversos atributos semánticos de la ficción que pueden relacionarse con algunas tendencias formales<sup>9</sup>.

El primero de esos aspectos se basaría en una diferencia de niveles de análisis: en ficción el binomio configurado por la *historia* narrada y el *discurso* mediante el que ésta se encauza funcionan de manera sincrónica y dependiente; por el contrario, en no-ficción se añade un nivel de *referencialidad* que (como se vio más arriba) constriñe la acción y su enunciación a un proceso exterior al texto. Ello conlleva que un relato de carácter histórico esté sometido a diversos procesos de selección, ordenamiento, cita y disposición temporal cronológica de los eventos que en la ficción no se da o sólo de manera limitada. Es decir, la coincidencia sincrónica de evento y discurso favorece que la ficción disfrute de mayor libertad dispositiva, puesto que la materia tratada se conforma al compás de su propia escritura.

En segundo lugar, Cohn hace hincapié en cómo la ficción privilegia el uso de modos narrativos que favorecen el análisis de la conciencia de los protagonistas, ya sea convirtiéndolos en sujetos activos de la enunciación o bien en objetos de su escrutinio. Esto, por supuesto, resulta imposible para la escritura referencial: la focalización del discurso no-ficticio debe pasar indefectiblemente por la figura del autor-narrador para mantenerse fiel a la realidad. En este sentido, la voz del narrador referencial se acerca a la del narrador ficticio homodiegético en cuanto que ambos tienen un saber limitado sobre el universo que describen; en cambio, el conocimiento infinito con que el narrador heterodiegético puede construir su mundo imaginario queda reservado a la ficción<sup>10</sup>.

Por último, Cohn señala que un potente rasgo de separación entre la escritura ficticia y no-ficticia radica en la duplicidad de las voces narrativas que

9 El siguiente párrafo resumirá los puntos principales expuestos por Dorrit Cohn en el capítulo «Signpost of Fictionality», *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 109-131.

10 Las nociones desarrolladas por Gérard Genette de «homodiegesis» y «heterodiegesis» hacen referencia a la naturaleza de una narración. En los relatos homodiegéticos (tradicionalmente llamados «en primera persona») la figura del narrador está inmersa en el mundo narrado, mientras que en los relatos heterodiegéticos (que corresponden con los generalmente llamados «en tercera persona» o «de narrador omnisciente») el narrador focaliza ese mundo externamente.

caracteriza a aquélla. Es decir, mientras que en la escritura referencial el autor se dibuja siempre explícitamente tras la instancia intratextual del narrador, en ficción ambas categorías aparecen separadas. Éste es uno de los principios narratológicos que más han contribuido a caracterizar la ficción: en ella, el autor real se desvanece para dejar paso al narrador, una instancia imaginaria del lenguaje que se responsabiliza de toda la enunciación. Incluso en los pasajes reflexivos y los comentarios extradiegéticos insertos en los textos de ficción heterodiegética (donde el lector puede creer entrever un juicio moral del autor) la voz que se manifiesta debe ser siempre la del narrador. En este punto, más que en ningún otro, la diferencia entre los campos de la ficción y la no-ficción se hace patente, porque cualquier forma de ficción exige un despegue de la figura del autor y porque todo texto de no-ficción requiere la omnipresencia de la figura autorial para ratificar la sinceridad de su discurso.

Pero si todos estos aspectos hasta ahora señalados no logran, a pesar de su relevancia, fundamentar una separación formal evidente entre ficción y no-ficción, resulta necesario preguntarse cómo es posible que, en el día a día, el público lector reconozca sin mucho esfuerzo la naturaleza imaginaria o referencial de muchos textos cuyo alcance ontológico no siempre resulta evidente. Por ejemplo, el periplo vital de un escritor del que sólo sabe lo que éste afirma en su relato autobiográfico, o una narración en primera persona que se presenta como ficción. Para responder a estas cuestiones resulta imprescindible acudir a las relaciones comunicativas que escritores y lectores establecen en el seno de la tradición libresca. Es decir, para hablar estrictamente de ficción, además de un contenido imaginario y plenamente dependiente del modo en que ha sido enunciado, es necesario tener también en cuenta los procesos culturales de recepción que la ficción pone en marcha. En última instancia, para distinguir si un discurso es aplicable al mundo real o a un mundo imaginario, el lector se vale de compromisos de lectura pragmáticos bien establecidos en su medio cultural, y que, en la práctica literaria, se manifiestan en diversos recursos textuales, genéricos y paratextuales (títulos, formatos del discurso, etc.). Por ello, en líneas generales, a los lectores les resulta sencillo distinguir el valor ontológico de un texto sobre zoología del de otro sobre un hombre que amanece convertido en escarabajo. A través de tendencias formales propias y, sobre todo, de comportamientos sociales diferentes, la ficción y la no-ficción construyen ámbitos diferenciados en general fácilmente identificables. Como señala Pozuelo Yvancos: «La noción de ficcional no regula tanto la relación obra-mundo como un principio de situación comunicativa dentro del cual se inscribe esa relación. Lo ficcional domina simultáneamente las operaciones semánticas y las evaluaciones del universo institucionalizado y socializado

que regula el sistema de comunicación literaria»<sup>11</sup>. Es decir, la ficción regula una estrategia pragmática que garantiza una recepción específica y autónoma para sus manifestaciones, mientras que la no-ficción forja otros tipos de pactos sociales con sus usuarios. Gracias a estas tradiciones comunicativas, por más que la cultura posmoderna haya fomentado la sospecha de que toda escritura es una suplantación de la realidad (con su concepción de la realidad como un simulacro y su desconfianza hacia cualquier conocimiento estable), en la práctica sigue existiendo un compromiso social bien diferente ante las narraciones emitidas como ficción o como alusión a realidad.

En resumen, habría que reconocer que la calificación de ficción o no-ficción nada tiene que ver con la verdad o falsedad del contenido que un texto vehicule, ni con las posibles relaciones referenciales de los discursos, ni con un estilo de escritura que permita clasificar una obra de manera estable. La distinción existe, pero se plantea en un nivel social más amplio, donde se ponen en marcha estrategias culturales de interpretación asentadas en el uso de los lectores. En este sentido, la posición teórica que se sostendrá a lo largo de este estudio mantiene que sí puede hablarse de una oposición entre ficción y no-ficción; sin embargo, sus diferencias no se fundarán tanto en el carácter referencial o en el alcance ontológico de los textos sino en las tradiciones de lectura y acuerdos sociales que pragmáticamente establece cada cultura. Así, si la autoficción ha conseguido erigirse en fórmula híbrida a medio camino entre las dos es porque, en efecto, ficción y no-ficción conforman ámbitos textuales separados y porque hoy en día sus diferencias semánticas resultan evidentes tanto para escritores como para lectores.

Ahora bien, ¿cómo se relacionan por fin los amplios conceptos de ficción y no-ficción con la estrecha noción valorativa de literatura? Para analizar este ámbito, cabe recurrir aquí al enfoque formal y pragmático del narratólogo francés Gérard Genette en su ya clásica obra *Fiction et diction* (1991). En dicho trabajo, partiendo de la noción de literatura, se establece una fructífera división que permite clasificar las obras literarias en dos grandes grupos: las obras de ficción y las de «dicción» —término inventado a falta de uno mejor para referirse a la no-ficción—. De modo sucinto, el crítico francés considera que las obras del primer grupo son obras constitutivamente literarias a causa de su tema imaginario —criterio temático—; por el contrario, las del segundo grupo sólo conseguirían entrar en el campo de la literatura gracias a un criterio formal

11 José María Pozuelo Yvancos, «La ficción en la poética contemporánea», *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 63-150, pp. 97-98.



—criterio que él llama «remático»— que puede ser estable en el tiempo, como en el caso de la poesía, o estar sujeto a las condiciones de la estética literaria de cada época, como en el caso de la autobiografía, la Historia o el ensayo.

Genette elabora estas categorías literarias en un célebre cuadro que representa visualmente la distribución y relaciones internas de las diversas formas literarias<sup>12</sup>. En este cuadro, significativamente, la novela y la autobiografía, los dos géneros que aquí resultan más interesantes, ocupan casillas opuestas. Mientras que la novela, género canónico de la ficción, se situaría en el corazón de lo literario, la autobiografía quedaría relegada a una esquina de la que cualquier cambio en los gustos estéticos parece poder arrojarla:

<i>Régimen Criterio</i>	<i>Constitutivo</i>	<i>Condicional</i>
<i>Temático</i>	FICCIÓN	
<i>Remático</i>	DICCIÓN POESÍA      PROSA	

A la luz de los comentarios anteriores sobre la oposición ficción/no-ficción y de la información que este prodigioso cuadro ofrece sobre los procesos de configuración del campo literario, resulta posible establecer de modo definitivo varios aspectos de las relaciones entre manifestaciones artísticas. Primero, el cuadro permite entender que la escritura de ficción alcanza el estatus de «literatura» por su capacidad para construir mundos imaginarios autónomos y verosímiles de cara al lector, no por sus peculiaridades formales ni por el uso de un lenguaje especial ni por su disposición en un modo narrativo<sup>13</sup>.

En segundo lugar, a partir de la clasificación de Genette resulta posible establecer que toda ficción será considerada siempre literaria (otro asunto es que sea buena o mala literatura, claro). Sin embargo, esta asignación no impide que otras formas textuales no-ficticias también puedan ser consideradas literarias según los paradigmas estéticos de cada época. Múltiples obras historiográficas o tratados filosóficos, por ejemplo, encontraron su hueco en el canon general una vez que su referente cultural quedó lo suficientemente lejano como para

---

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, [1991], París, Seuil, 2004, p. 111. [Traducción propia.]

<sup>13</sup> A este respecto, resulta evidente que tanto la prosa de ficción como la de no-ficción suelen ordenar su discurso de un modo sucesivo o temporal, como en el caso de la novela y del cuento por una parte, y de la Historia, los diarios y la auto/biografía por otro. Pero el modo narrativo no es el único posible: el ensayo o el aforismo, por ejemplo, se manifiestan a través de los modos expositivo y argumentativo.

permitir lecturas casi puramente estéticas (como los clásicos griegos o latinos). Ahora bien, la equiparación de ficción con literatura no debe entenderse de modo estricto, pues como se ha señalado antes, bajo el paradigma de la ficción se agrupa una amplísima esfera de expresiones artísticas de múltiple naturaleza mientras que la literatura sólo acoge un tipo de expresiones lingüísticas (orales y textuales), unas con tema imaginario y otras que se adscriben a los cánones estéticos del momento.

Por último, el cuadro también permite atisbar que la autoficción debe ser concebida como una forma situada a medio camino entre los dos puntos más alejados del marco literario: es decir, entre la ficción, representada por la novela, y la dicción en prosa, representada por la autobiografía. En ese punto, se abre un abismo sobre el que la autoficción viene a construir un puente para redimir al género autobiográfico de los límites condicionales del campo de lo artístico y asignarle un papel cercano a lo constitutivamente literario<sup>14</sup>. En otras palabras, la escritura autoficticia consigue, mediante su disposición ambigua, colocar las narraciones biográficas y autorreflexivas en una estela valorativa más cercana a la consideración literaria propia de la ficción.

---

<sup>14</sup> En este sentido, es tentador tratar de completar el cuadro de Genette insertando la autoficción en la casilla vacía. Al fin y al cabo, la autoficción se basa en un pacto ambiguo que mezcla los hechos referenciales de la autobiografía del autor con otros por él mismo inventados; esto puede llevar a algunos lectores a interpretar como ficticio lo que para otros es real. No obstante, hay que tener en cuenta que la casilla vacía del cuadro genettiano no pide ser completada por textos condicionalmente ficticios, sino por ficciones condicionalmente literarias. Así, la autoficción quedaría más bien en el centro mismo del cuadro, en una encrucijada indecisa a medio camino entre ficción y dicción.



### 2.1.1.1. La frontera de la no-ficción

A la hora de estudiar las formas de escritura englobadas bajo el término de no-ficción lingüística conviene apuntar ciertos aspectos que pueden llevar a equívoco por culpa de una terminología poco precisa. Ante todo, es necesario puntualizar que la etiqueta de no-ficción se aplica a tipos de escritura muy variados en su temática y su estilo. Entre ellos, destacan el ensayo de divulgación científico, humanístico o filosófico, el relato periodístico, la crítica literaria, la Historia, el ensayo de opinión, los libros de viaje y numerosos tipos de escritos auto/biográficos. A pesar de sus notables diferencias, estos géneros comparten un sólido compromiso social que determina su recepción. Es decir, en no-ficción se establece un pacto o contrato de lectura ético entre autor y receptor gracias al cual el texto en cuestión se recibe como un documento referencial. De este modo, la no-ficción se sirve del horizonte de expectativas del lector para afirmarse en su objetividad y garantizar ante el auditorio su carácter de documento objetivo sobre el mundo real<sup>15</sup>.

Pero más allá de estos valores intrínsecos, la no-ficción también se caracteriza por establecer unas relaciones peculiares con el concepto valorativo de lo literario. Como apuntaba la clasificación de Genette vista más arriba, los géneros no-ficticios tienden a ser situados fuera del campo de lo artístico porque privilegian la descripción objetiva sobre cualquier valor estético. De esta manera, sólo la excelencia formal y los cambios en los gustos de cada época pueden permitir que una obra no-ficticia pase a ser considerada literatura. Es decir, un texto científico o ensayístico suele poseer un fin meramente documental e informativo; de modo que renuncia a la retórica de lo literario para mejor afirmarse como objeto verídico y documental. Sin embargo, los géneros de no-ficción que trabajan con valores más íntimos (autobiografía, ensayo personal, memorias, diarios, autorretratos) suelen poner en juego ambiciones artísticas. Por ello es habitual que sus autores procuren convertir sus palabras en un objeto estético que otorgue a su obra un significado simbólico mayor que el de la mera circunstancia individual que describen. En este caso se podría hablar de textos

---

15 Gérard Genette ha denunciado el descuido en que han caído por parte de la crítica las formas de escritura de no-ficción en beneficio de las de ficción: «Si les mots ont un sens (et même s'ils en ont plusieurs), la narratologie – aussi bien sur son versant rhématique, comme étude du discours narratif, que sur son versant thématique, comme analyse des suites d'événements et d'actions relatées par ce discours – devrait s'occuper de toutes les sortes de récits, fictionnels ou non. Or, de toute évidence, les deux branches de la narratologie ont jusqu'ici consacré une attention presque exclusive aux allures et aux objets du seul récit de fiction ; et ce, non par un simple choix empirique qui ne préjugerait en rien des aspects momentanément et explicitement négligés, mais plutôt comme en vertu d'un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence, ou en modèle de tout récit», *Fiction et diction, op. cit.*, p. 119.

de no-ficción condicionalmente literarios (según la terminología genettiana). Un ejemplo canónico lo compondrían las confesiones de Rousseau o los ensayos de Montaigne: obras de dicción que por sus características formales han obtenido un puesto permanente en el canon de la literatura occidental.

A partir de estas ideas, conviene señalar que a lo largo de este estudio se abordará únicamente el estudio de textos de *no-ficción literarios*. En concreto, se tomarán como referencia dos géneros estrechamente relacionados con la autoficción: la autobiografía y el ensayo literario. Para ello, las siguientes páginas ofrecerán una definición sucinta de ambos géneros, y más adelante (en los epígrafes 3.1 y 3.2 respectivamente) se llevará ya a cabo un análisis más completo de su historia y alcance.

#### 2.1.1.1.1. Autobiografías, memorias, diarios y epistolarios

A la hora de definir el género autobiográfico, se debe tener en cuenta que el espacio literario del «yo» abarca diferentes formas de escritura íntima a veces de difícil distinción: la autobiografía propiamente dicha, las memorias, las epístolas, el diario y el autorretrato. Estas manifestaciones literarias han sido largamente desatendidas por la crítica en favor de la ficción, pero todas procuran medios diferentes de acercarse a la identidad biográfica del autor. Aquí se ofrecerá primero una aproximación a la autobiografía propiamente dicha para luego abordar de manera sucinta el resto de manifestaciones vecinas.

De forma sucinta, la autobiografía quedaría definida como el relato retrospectivo en que un narrador, identificado plenamente con el personaje protagonista y con el autor, proyecta su identidad actual sobre sus vivencias pasadas<sup>16</sup>. Para Ph. Lejeune, el género autobiográfico compone un producto de factura moderna cuya fundación oficial se establece con *Les Confessions* de J.-J. Rousseau en 1770<sup>17</sup>. De este modo, sería inútil hablar de escritura autobiográfica antes de esa fecha; pues aunque desde san Agustín puedan mencionarse numerosos textos precursores que indagan en la vida del autor, no existía todavía un contexto de recepción interesado en la vivencia íntima y cotidiana de una persona anónima. La verdadera acta de nacimiento del género autobiográfico se relaciona por tanto con la aparición de textos donde los detalles históricos, políticos o sociales que rodean una vida quedan relegados por la indagación personal de un «yo» doméstico. En este sentido, la autobiografía propiamente dicha se singularizaría por tomar la peripecia biográfica del individuo como

16 Esta definición que resume las características básicas de la autobiografía sigue las ideas de J. Romera Castillo, «La literatura, signo autobiográfico», *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (coord.), Madrid, Playor, 1981, pp. 13-56.

17 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, París, Armand Colin, 1971, p. 43.

objeto de interés. Es decir, partiendo de una imagen previa sobre la personalidad del autor, trata de abarcar todo el desarrollo de una vida para extraer de sus innumerables recuerdos y contradicciones una idea coherente del «yo». Supone, como se verá por extenso en el epígrafe 3.1, una construcción unificadora de la identidad personal.

Dada la Modernidad reciente del término «autobiografía» (aparecido hacia 1800 en Inglaterra), resulta necesario deslindarlo del vocablo más tradicional «memorias». Por lo general, se tildaba de retrato memorístico a los libros de recuerdos de hombres notables. Así, mientras que lo autobiográfico se especializó como un tipo de narración personal centrada fundamentalmente en la vida del autor, las memorias privilegian por el contrario los contextos en los que aquélla se desarrolla. En otras palabras, las memorias tienen un alcance más amplio y se caracterizan sobre todo porque el retrato social adquiere mayor relevancia que lo individual. Por supuesto, esta delimitación entre ambas modalidades de escritura no es concluyente, pues resulta difícil fijar el límite donde acaba el individuo y comienzan sus circunstancias, pero sirve para subrayar la intensa subjetividad de la autobiografía propiamente dicha.

Por su parte, los diarios son escrituras fragmentarias en las que se plasman, día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano. En contraposición a las autobiografías y las memorias —que ofrecen una mirada retrospectiva, elaborada y selectiva de la memoria—, los diarios no obedecen a un proyecto global sino a una expresión mucho más espontánea. En este sentido, frente a otro tipo de relatos memorísticos, el diario suele ser presentado como un género de gran verismo, puesto que su inmediatez implica que el paso del tiempo todavía no ha podido deformar el recuerdo de las peripecias biográficas plasmadas. Este género tiene un origen moderno, y su nacimiento suele fecharse en la Francia de 1800, aunque con precedentes en la literatura anglosajona (el diario de Samuel Pepys, sobre todo) y en los diarios de ciertos religiosos (Georges Fox o el reverendo John Weasley, entre otros).

Respecto a los espistolarios, cabe mencionar en pocas palabras que suponen una comunicación personal, escrita y a distancia con un destinatario concreto; en ellos, la exploración del «yo» ya no se realiza en soledad (como en el diario) sino que está condicionada por el diálogo con un «tú» muy presente en la conciencia del autor. Por último, los autorretratos literarios son descripciones sucintas (muchas veces en verso) que algunos escritores realizan de sí mismos representando su apariencia y su carácter.

El conjunto formado por las memorias, los diarios, los epistolarios y el autorretrato conforma un vasto campo que merecería un estudio monográfico que profundizara en sus características propias, sus límites con otros subgéneros

y también los cauces por los que se desarrollan actualmente en España. Por eso, en esta tesis no se contemplará un material tan amplio, sino que el foco se concentrará exclusivamente en la autobiografía. Será éste el subgénero que más interesante resulte estudiar aquí ya que su notable parecido formal con la novela propicia que sea un modelo privilegiado para ahondar en las ambigüedades de la ficción. En concreto, se abordará la evolución formal que la autobiografía ha sufrido a lo largo de todo el siglo xx, durante el cual ha dejado de ser un medio de justificación para los grandes hombres públicos al final de sus vidas, ha adoptado fórmulas narrativas propias de la ficción y se ha acercado notablemente a la novela<sup>18</sup>.

#### 2.1.1.1.2. Ensayo literario

Aunque la amplitud del término «ensayo» complica su definición precisa, en términos generales aquí se definirá como una forma de escritura expositivo-argumentativa libre sobre un tema humanístico, científico, social o cultural. Dentro de tan amplia descripción cabe por supuesto subrayar una diferencia entre el «ensayo literario» (asistemático, exento de aparato crítico y que manifiesta una voluntad de estilo) frente al «tratado» o «ensayo científico» (que se caracteriza por explorar una rama del conocimiento ateniéndose a determinada metodología). De estos dos tipos, sólo el primero será objeto de interés en este estudio (y será analizado con más detenimiento en el epígrafe 3.2).

Dada su intencionalidad persuasiva, el ensayo literario es habitualmente incluido en la categoría de los géneros didácticos, pero las variadas reflexiones que lo componen no exhiben jamás la estructura sistemática propia de los textos informativos. De hecho, su abierta subjetividad y su estilo conversacional convierten al ensayo literario en un género más apropiado para la divagación general que para la transmisión imparcial de conocimientos. Aunque a este tipo de escritura se le reconoce una voluntad de estilo, no siempre llega a ser considerado como una manifestación de valor artístico propio, pues como indicaba Genette, dicha clasificación está condicionada por cuestiones formales y culturales.

En concreto, el tipo de ensayo que aquí importará investigar será el de corte autobiográfico heredero de la obra de Michel de Montaigne y asentado

18 Philippe Lejeune ya hace notar este fenómeno en *Moi aussi*, París, Seuil, 1986; Jacques Lecarme lo estudia en la literatura francesa en «Indécidables et autofictions» en *La littérature en France depuis 1986*, Bruno Vercier y Jacques Lecarme (eds.), París, Bordas, 1982, pp. 150-155; y Albert Stone se aplica a su análisis en la literatura estadounidense en *Autobiographical Occasions and Original Acts*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1982.

con posterioridad por Bacon, Boyle, Locke y Pope en la tradición anglosajona y por Unamuno, Clarín, Azorín y Ortega en la hispana. Se trata de un tipo de ensayo notable por su tema íntimo o de inspiración autobiográfica, por buscar una excelencia formal que garantice su entrada en el canon literario de todas las épocas y, sobre todo, por su estilo heterogéneo y su ritmo digresivo. Aunque en el ensayo literario autor y narrador coinciden en una misma voz, el género (como señalan F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo<sup>19</sup>) no propone a pesar de todo una reconstrucción retroactiva de la identidad como la que se da en la autobiografía. Se trata más bien de una aprehensión del «yo» en un presente absoluto donde poco importa el orden cronológico, sólo la subjetividad absoluta. En otras palabras, en este tipo de ensayo autorreferencial la continua presencia del autor acaba por componer una suerte de escrito autobiográfico que renuncia a la recuperación diacrónica del pasado para dar primacía al retrato subjetivo del presente de escritura.

En este sentido, la investigación dará cuenta de la notable influencia que el ensayo ha ejercido sobre la autoficción —muy visible en la obra de Enrique Vila-Matas y Javier Marías sobre todo— y que se revela de forma evidente en su tendencia hacia la mezcla de estilos narrativos y la expresión sincrónica de la subjetividad.

---

19 F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 245-250.

### 2.1.1.2. La frontera de la ficción

La ficción lingüística narrativa será el otro eje a partir del cual se analizará la génesis de la autoficción. Se caracteriza por crear universos imaginarios donde los criterios de verdad han sido sustituidos por otros de coherencia interna; se sitúa además en el corazón de lo literario y alberga formas como la novela, el cuento, la leyenda o la saga, siendo la primera de todas ellas el género que más relevancia ha adquirido en la literatura contemporánea y uno de los más relevantes para el estudio de la autoficción.

Aunque una definición precisa de la novela escapa por completo al objetivo y a las posibilidades de esta investigación, sí cabe señalar que se trata de un género narrativo en prosa caracterizado por elaborar mundos de ficción independientes. De todas las posibles manifestaciones de la novela, será la de corte autobiográfico la que más importe deslindar aquí, pues conforma el tercer gran referente de la escritura autoficticia junto con la autobiografía y el ensayo. Por ello, las siguientes páginas se dedicarán a ahondar en ciertos tipos de novela muy influidos por la autobiografía con el objetivo de señalar así una clara diferencia entre la «autobiografía ficticia» y la «novela autobiográfica» propiamente dicha. Aunque el primero de estos subgéneros novelescos no será fundamental para el estudio de la autoficción y no se le dedicará más atención a lo largo de estas páginas, sí conviene establecer algunos rasgos que lo definan y separen netamente de otras manifestaciones. Respecto a la novela autobiográfica, se señalarán a continuación algunos de sus aspectos básicos, pero en el epígrafe 3.3 se analizará con más detenimiento su origen y sus características principales.

#### 2.1.1.2.1. Autobiografía ficticia

La autobiografía ficticia compone una simulación de enunciación autobiográfica en la que se encauza el relato de una vida sin que se pretenda establecer una identidad entre autor y narrador-protagonista<sup>20</sup>. Es decir, el texto ficticio imita la estructura de un relato autobiográfico con el mero fin de dotar de mayor credibilidad al conjunto. De hecho, esta impresión de verosimilitud autobiográfica se ve potenciada tradicionalmente con prólogos donde se asegura que el libro es una reproducción de cierto manuscrito encontrado por el autor (quien simula así un papel de mero editor o traductor, por más que su nombre figure en la primera de cubierta). Pero a pesar de todo, este fingimiento suele

20 Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París, Seuil, 2004, p. 20.

conducir a un tipo de recepción novelesca donde no se pretende que el lector tome el relato como verídico, sino como pura ficción. Obras como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), *Manon Lescaut* (1728-1731) del Abate Prévost o *La Vie de Marianne* (1731-1742) de Pierre de Marivaux sirven de precedentes a una forma de escritura que puede remontarse hasta la novela picaresca y cuya práctica sigue siendo común hoy en día.

Alberca, ahondando en la naturaleza de esta forma literaria, deslinda dos tipos de autobiografías ficticias: uno ejemplificado por las *Sonatas* de Valle-Inclán y *La familia de Pascual Duarte* de Camilo J. Cela por una parte, y otro representado por las *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar y la *Autobiografía del General Franco* de Manuel Vázquez Montalbán por otra<sup>21</sup>. Según postula Alberca, los dos primeros títulos se acercarían más bien a la novela pura puesto que describen la vida de seres imaginarios, mientras que los dos últimos se aproximarían a la novela histórica o a la falsa biografía ya que pintan la vida de personajes reales. En este último caso, además, el autor debe limitar su recreación imaginaria del personaje histórico para respetar los datos conocidos sobre su biografía. Por supuesto, tanto en uno como en otro tipo de autobiografía ficticia, es posible que el autor deslice datos sobre sí mismo o fantasías personales (como es evidente tanto en las *Sonatas* como en el título de Yourcenar), de modo que dependerá del lector captar esos posibles parecidos.

A este respecto, en los casos concretos de autobiografías ficticias homodieéticas, se podría dar el caso extremo de que los lectores duden de si deben interpretar el relato como verdaderamente biográfico. La cercanía formal de este tipo de escritura con el género de las memorias podría potenciar, en efecto, esta posibilidad. Sin embargo, Dorrit Cohn acude a las nociones de pacto autobiográfico y pacto ficcional desarrolladas por Ph. Lejeune para marcar la diferencia que media entre la autobiografía ficticia y la autobiografía referencial. Según su teoría, a pesar del notable parecido de ambas formas, incluso en los casos más extremos la autobiografía ficticia deja ver claramente un núcleo imaginario rodeado de un pacto de apariencia biográfica:

In effect, all fictional autobiographies offer a telescoped double pact: an autobiographical pact impacted within a fictional pact. I see in this literally equivocal origin of its discourse the decisive factor that (not always consciously) shapes the reading experience of a novel cast in first-person form and that sets in apart from the experience of reading a real autobiography<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 95.

<sup>22</sup> D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, op. cit., p. 33.



Es decir, el narrador de una autobiografía ficticia mostraría siempre una disconformidad con la figura del autor implícito, un hueco donde el efecto de ficción se impondría a la apariencia biográfica. De este modo, el lector puede ahondar en esa brecha para percibir una estrategia de cooperación diferente.

#### 2.1.1.2.2. Novela autobiográfica

Por su parte, la novela autobiográfica (a veces llamada novela íntima o novela del «yo») es aquella que rompiendo las tradicionales barreras que separaban filosofía y literatura, toma al individuo no ya como *sujeto* de enunciación sino como *objeto* central de su interés para analizarlo como otro tema de estudio más. Aunque esta ficcionalización del «yo» conoce actualmente un gran auge, sus orígenes se remontan a *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau (1761) y al *Werther* de Goethe (1774), primeros precursores de un modelo de escritura que se asentaría sobre todo a lo largo del siglo XIX.

Por lo general escrita en primera persona y encauzada mediante una estructura retrospectiva, este tipo de novela se opone al género autobiográfico por ser una narración de ficción en la que no se da una identificación ética entre narrador y autor (es decir, el escritor no se hace responsable de lo narrado), pero sí se ofrecen claves que permiten al lector vislumbrar la similitud entre el autor y el protagonista<sup>23</sup>. Así, en este tipo de obras, el autor se encarna gracias a la ficción en un personaje que le sirve no ya para explorar de manera retrospectiva toda una vida, sino para recrear un momento especialmente dramático de ella, pues la reconstrucción cronológica del pasado queda supeditada a la constitución de una trama o intriga novelesca que será la que guíe de forma coherente el desarrollo de los hechos hasta el final<sup>24</sup>. En definitiva, la novela autobiográfica se caracteriza (en oposición a la autobiografía propiamente dicha) por admitir diversos grados de identificación entre el autor y su representante ficticio, ya que los conocimientos extraliterarios que cada lector posea sobre la vida del escritor determinarán la interpretación más o menos biográfica que se haga del texto.

Frente a la autobiografía ficticia, la novela autobiográfica sostiene un propósito verdaderamente introspectivo (y es por tanto la única forma que

23 José Romera Castillo considera que la novela autobiográfica es básicamente la autoficción (*De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor, 2006, pp. 32-34). Sin embargo, tal y como se planteará en estas páginas, ambas formas de escritura ofrecen importantes diferencias tanto discursivas como pragmáticas.

24 Isabel de Castro, «Novela actual y ficción autobiográfica», *Escritura autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 julio 1992)*, J. Romera Castillo et alii (eds.), Madrid, Visor, 1993, pp. 152-158.



interesará analizar con más detalle en este estudio). Alberca resume con las siguientes palabras la oposición fundamental que media entre estos subgéneros:

Si se compara la denominación «novela autobiográfica» con la de «autobiografía ficticia», llama la atención que, aunque ambas utilizan los mismos conceptos y términos, la primera procede a invertirlos y lo que en una es sustantivo, resulta adjetivo en la otra y viceversa. Es decir, en el marbete de memorias o autobiografías ficticias lo sustancial es lo autobiográfico («memorias» y «autobiografía») y lo accidental, lo ficticio, aunque después lo sustancial se revele sólo una forma o un molde para canalizar una historia inventada. Por el contrario, en la denominación de novela autobiográfica, lo sustancial parece lo ficticio («novela») y lo autobiográfico, un simple complemento accidental, aunque después el lector perciba la fuerte impronta íntima y privada del relato y deje en segundo plano lo ficticio sin ningún tipo de contradicción aparente<sup>25</sup>.

Estas palabras recuerdan la gran importancia que alcanza el proceso de descodificación lectora en cualquier género, y mucho más aún en uno de contenido aparentemente autobiográfico. Ante la mezcla de ficción y alusiones personales que caracteriza a la novela autobiográfica, se establece un diálogo pragmático entre autor y lector que determinará la interpretación de la obra. Por eso, frente a la autobiografía propiamente dicha (un género en permanente sospecha por su obligación de mantenerse fiel a la realidad), la ficción autobiográfica aparecerá como una forma más libre de transmitir informaciones personales tal vez no verídicas pero sí al menos de apariencia sincera. Esta capacidad persuasiva de la ficción novelesca será precisamente uno de los puntos que con más cuidado se observará en el apartado 3 cuando se analice con más detalle los préstamos y divergencias de la escritura autoficticia con respecto a la novela personal.

---

25 M. Alberca, *El pacto ambiguo*, op. cit., p. 101.

### 2.1.2. Delimitación cronológica del estudio

Aunque la autoficción se ha desarrollado con fuerza en España durante las últimas décadas, su reciente origen se sitúa apenas en la Francia de los setenta. En concreto la autoficción nace oficialmente en 1977 de la mano de Serge Doubrovsky (como se verá con detalle en el punto 4.1). Dicho escritor y crítico literario, por puro espíritu de contradicción, concibió en su obra *Fils* cierto tipo de narración ficticia de hechos reales cuyo máximo objetivo consistía en poner en entredicho los resquicios teóricos de algunos célebres estudios de Philippe Lejeune sobre de la autobiografía. Por tanto, en sus primeros momentos de andadura, la autoficción aparecía como un híbrido artificial destinado a cumplir un papel meramente circunstancial. Sin embargo, la nueva forma de escritura fue consolidándose como opción expresiva dentro y fuera de Francia. Y pronto, investigadores como Jacques Lecarme mostraron que la autoficción —aún sin ese nombre— había ya sido practicada en sus principios básicos por diversos escritores a lo largo del siglo xx<sup>26</sup>.

Por lo que respecta a las letras hispanas no es posible hablar de autoficción como tal hasta el último cuarto del siglo pasado. Es cierto que en la narrativa española de la primera mitad del siglo xx destaca cierto autobiografismo solapado en abundantes novelas líricas, poemáticas e intelectuales<sup>27</sup>, pero no se puede considerar que dichas obras sean propiamente autoficciones. En las novelas escritas en tercera persona por Pérez de Ayala, Miró o Sender hay incursiones en lo autobiográfico y también en lo ficticio, pero todo ello se subordina a la intención social de la obra. Estas novelas líricas anuncian ya la reivindicación del subjetivismo que dominará las últimas décadas del siglo, pero no se proponen la íntima reconstrucción de una personalidad fragmentada que luego llevará a cabo la autoficción; es decir, son biografías de una sociedad más que de un individuo.

Además, en España, sólo a partir de 1975 se puede hablar de un verdadero auge del género autobiográfico como manifestación de la individualidad propiamente dicha. Tras el fin del franquismo, y en contra de la tradicional resistencia de la literatura española a la confesión personal, la publicación de autobiografías, memorias, diarios y epistolarios de escritores nacionales

26 Jacques Lecarme, «L'autofiction: un mauvais genre?», *Autofictions et Cie*, S. Doubrovsky, J. Lecarme y Ph. Lejeune (eds.), *Cahiers RITM*, Université de Paris X, 6 (1993), pp. 227-249.

27 Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Gredos, 1970; Darío Villanueva, *La novela lírica*, I-II, Madrid, Taurus, 1983.

y extranjeros así como de personajes de diferentes ámbitos públicos conoció un empuje nunca antes visto en la edición hispana. José Romera Castillo ha explicado así este proceso histórico:

Pues bien, muerto Franco (casi) todo el mundo se puso a escribir sus memorias. El género se puso de moda y tuvo, en consecuencia, un gran eco. Un cambio de rasante se había producido. De ahí, que lo autobiográfico germinó con una inusitada fuerza y los españoles —tan acostumbrados a perder el tren en otras épocas— se iban a subir en el de alta velocidad de la literatura íntima<sup>28</sup>.

No casualmente, muchos de los escritores que primero ahondaron en las nuevas posibilidades del espacio autobiográfico a partir de 1975 formaban parte de esa generación de niños que vivieron el conflicto de la Guerra Civil en su infancia y pasaron gran parte de su edad adulta bajo la dictadura de Franco. Parece que, de alguna manera, el fin de un régimen que a tantos escritores afectó en lo público y en lo privado potenció un proceso de reconstrucción personal de las experiencias vividas durante tan largo periodo<sup>29</sup>. Y por supuesto, esta explosión de la indagación autobiográfica se relaciona íntimamente con la instalación progresiva de la exploración autoficticia.

Por estos motivos, la autoficción española debe ser considerada un producto creado exclusivamente a partir del último cuarto del siglo xx. Esto no impide que sea posible mencionar como precursoras a algunas obras españolas de la primera mitad del siglo pasado o incluso de épocas muy anteriores que sí anuncian ya la compleja mezcla de realidad y ficción que luego desarrollará la autoficción (estos extremos se analizarán con detalle en el apartado 4.2). Por ejemplo, en *Cómo se hace una novela* (1927) de Miguel de Unamuno o en *Automoribundia* (1948) de Ramón Gómez de la Serna sí se manifiestan ya usos de este tipo de escritura metafictional en la que autor, narrador y personaje intercambian a menudo sus papeles. Y dese luego, es fácil nombrar títulos que ya desde la Edad Media han establecido complejos juegos con la identidad de su autor y su narrador (el *Libro de buen amor* y el *Lazarillo* son los ejemplos por antonomasia)<sup>30</sup>. Sin embargo, estos juegos autobiográficos, suscitados

---

28 J. Romera Castillo, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España*, op. cit., p. 23.

29 Se ha argumentado que la moda de la escritura autobiográfica está relacionada con la reivindicación del individualismo tan característica del fin del siglo xx. María José Obiol, «La vida entre líneas. Boom editorial de memorias, biografías, autobiografías, diarios y cartas», *El País* (29 de abril de 1990), pp. 1-2.

30 Jean-Marie Schaeffer retoma la idea de Arthur C. Danto de que el mundo del arte se caracteriza por un «enriquecimiento retroactivo de las entidades» (es decir, que cuando una obra innovadora introduce un nuevo predicado artístico, todas las obras ya existentes se ven afectadas automáticamente por ella) para sugerir que un texto nunca puede prever sus afinidades posteriores con otros textos o clases de textos todavía inexistentes en el momento de su creación.

por la confusión de las figuras del autor y el narrador, no produjeron por sí mismos la escritura autoficticia. Fue necesaria la combinación de la reflexión metaliteraria permitida por las vanguardias de principios de siglo, junto a la experimentación novelística de los años sesenta y setenta, más la preocupación por la recuperación de la memoria personal que nació tras el fin del franquismo, para que surgiera ya a finales de siglo de una forma literaria tan compleja como la autoficción.

En consecuencia, la presente investigación analizará el fenómeno de la autoficción tomando en consideración su desarrollo en el mercado editorial español desde 1975 hasta la actualidad.

---

Es decir, además de las propiedades intrínsecas de un texto en cuestión, los cambios históricos eventuales acabarán por afectar los criterios de clasificación que permiten describir o asignar genéricamente dicho texto. Se trata de lo que Schaeffer llama «fenómeno de retracción genérica». En este sentido, el auge actual de la escritura autoficticia lleva a que textos tan remotos como el *Libro de buen amor*, el *Lazarillo de Tormes* o el *Correo de otro mundo* aparezcan ahora ante los ojos del crítico contemporáneo cargados de nuevos significados y afinidades posteriores. Asumir que estos textos son autoficciones implica descontextualizar por completo dichas obras para juzgarlas sólo por raseros y relaciones contemporáneas. En consecuencia, aquí estos textos serán nombrados (en el epígrafe 4.2.1) sólo como precursores del juego literario con la figura del narrador ambiguo. La noción de «autoficción» se reservará sólo para obras contemporáneas (A. C. Danto, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584; J.-M. Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, op. cit., p. 101).

## 2.2. Estado de la cuestión: ¿un género poco serio?

Como se ha visto en el apartado anterior, la gestación primera de la autoficción estuvo intrínsecamente ligada a cuestiones de crítica literaria por dos motivos fundamentales. Primero, porque la autoficción nació públicamente en los setenta como respuesta a importantes cuestiones de la teoría literaria de la época, como la naturaleza de la categoría del autor y la frontera entre géneros. Segundo, porque las implicaciones teóricas de la escritura autoficticia plantean tales retos que una inmediata polémica se desató entre los críticos, de modo que multitud de investigadores siguen hoy en día trazando sus repercusiones. Por todo ello, las siguientes páginas se consagrarán a estudiar la respuesta de la crítica literaria ante los avances de la autoficción, y a los intentos que se han llevado a cabo por definirla (hasta ahora con escaso grado de consenso)<sup>31</sup>. Ahora bien, dado que esta forma entreveró en su origen la creación artística con la crítica literaria (pues nació como contestación a las clasificaciones estructuralistas que pretendían estandarizar el género autobiográfico), algunos aspectos sobre la primera recepción crítica que le fue dispensada serán tratados en el capítulo 4, «Historia de la autoficción». En el presente apartado sólo se abordarán por tanto perspectivas críticas que colaboren a situar el estado actual de los estudios de la autoficción, sin entrar en cuestiones relacionadas con su origen.

Los primeros investigadores que se enfrentaron a la autoficción, aunque vinculados con la narratología, reconocieron enseguida la dificultad de utilizar sólo criterios formales para la caracterización de esta nueva modalidad de escritura. Más allá del análisis lingüístico de las oraciones que componen el texto autoficticio, se fue revelando una necesidad de describir su funcionamiento: es decir, su significado y su uso. Así, el fracaso de los modelos poéticos

---

31 Cabe destacar aquí los numerosos congresos dedicados en Europa, sobre todo en Francia, a estudiar el fenómeno casi desde su nacimiento. La Université Paris X celebró en noviembre de 1992 el coloquio pionero «Autofictions & Cie», con la participación de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky y Jacques Lecarme. En Besançon, el equipo *Poétique des genres et spiritualité* de la Université Franche-Comté organizó, del 22 al 24 de noviembre del 2000, un congreso sobre literatura personal y autoficticia bajo el título de «Ecriture de soi: secrets et réticences». En la Université de Saint-Etienne tuvo lugar del 26 al 28 de septiembre de 2002 el congreso «Le moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine». Asimismo, el CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique), el ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes) y la ENS (Ecole Normale Supérieure) llevaron a cabo en julio de 2008 un congreso titulado «Décade autofiction» en la ciudad francesa de Cerisy-la-Salle. Fuera del ámbito francés, la Universidad de Bremen avanzó en el estudio de la autoficción española con su congreso «La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana» llevado a cabo del 6 al 8 de febrero de 2009. Además, Isabelle Grell y Arnaud Genon organizan el coloquio «Culture(s) et autofiction(s)» en Cerisy-la-Salle, del 16 al 23 de julio de 2012.

tradicionales a la hora de describir la naturaleza de la autoficción en términos semánticos o sintácticos impulsó durante los años noventa la asunción de modelos pragmáticos que explicaran cómo este género es creado y recibido como un producto diferente de la novela y de la autobiografía. Todo ello desde una perspectiva que fundiría los principios básicos de la narratología con los presupuestos pragmáticos de la teoría de los actos de lenguaje. En concreto, la autoficción ha venido siendo definida por casi todos sus estudiosos como una versión «poco seria» de la autobiografía; y en tan breve consideración se encierra una completa clasificación pragmática acorde con la teoría de los *speech acts* (o actos de habla) apuntada por J. L. Austin y desarrollada por J. R. Searle<sup>32</sup>. Dicha teoría ha sido tan influyente en el estudio de la autoficción que, antes de poder seguir adelante, se dedicarán algunas páginas a exponer sus principales propuestas, para luego analizar cómo éstas han sido reiteradamente aplicadas a la escritura autoficticia.

La teoría de los actos de habla, según la desarrolló J. R. Searle, se basa fundamentalmente en un acercamiento pragmático a la obra literaria. Es decir, propone que el estudio del discurso va necesariamente ligado al de la enunciación como acto constitutivo y regulador del mismo<sup>33</sup>. El discurso no se concibe ya como una mera disposición de signos en un texto, sino como un instrumento en una significación comunicativa concreta. En este sentido, por lo que a la pragmática concierne, la descripción sintáctica y semántica de la materialidad del texto se revela insuficiente; es necesario tener en cuenta también el lenguaje socialmente codificado que regula la producción y recepción de obras literarias (contextos, reglas sociales, lenguaje performativo...).

En concreto, la teoría de los actos del lenguaje de Searle rechaza que la ficcionalidad de un texto dependa en exclusiva de sus características textuales, semánticas o de las relaciones lenguaje-realidad y reclama por el contrario la importancia de la intencionalidad del autor con respecto a su texto. En este sentido, la teoría expone que los enunciados de ficción que un autor emite no se comportan pragmáticamente como los demás enunciados. Los *actos ilocutivos*<sup>34</sup> comunicativos garantizan la adhesión del locutor con su enunciado,

.....

32 John L. Austin estableció los principios y la terminología de esta teoría en su célebre obra póstuma *How to do things with words* (1962). Su epígono, John R. Searle, desarrolló estas tesis posteriormente, sobre todo en su famoso artículo «Statuto logico della finzione narrativa» [1975], *Versus*, 19-20 (1978), pp. 148-162.

33 J. Á. García Landa, *Acción, relato, discurso*, op. cit., p. 216.

34 Un *acto ilocutivo* o *ilocucionario* se define como la acción que se realiza al decir algo, por ejemplo, una promesa o una amenaza. Es necesario distinguir este concepto del de *acto locutivo* o *locucionario* (la producción de lenguaje según unas normas morfológicas, sintácticas, etc.) y del de *acto perlocutivo* o *perlocucionario* (la consecuencia de un acto de habla, por ejemplo, alegrar o asustar).

es decir, son «serios» porque hay un compromiso con lo que se dice. Por el contrario, los enunciados ficticios no podrían considerarse actos ilocutivos plenos porque no son «serios», no comprometen al emisor con la verdad de su texto. Los enunciados ficticios pueden tener la forma de enunciados ilocutivos convencionales, pero el autor no se responsabiliza de la verdad de lo que dice ni tampoco puede probarla. Esta falta de seriedad muestra que lo que el autor de ficciones hace es «fingir» sus aserciones. En otras palabras, cuando el autor de ficciones escribe, no hace afirmaciones, sólo finge hacerlas. No se trata por supuesto de que pretenda engañar a nadie, simplemente, al igual que un actor en escena, hace «como si» se comprometiera con lo que dice.

En conclusión, según esta teoría la ficción literaria no estaría compuesta por actos de habla, sino por un fingimiento continuo de actos de habla; no sería ya una mimesis de realidad sino una mimesis de enunciados plenos. Esta concepción de la lengua literaria como uso parásito de la lengua comunicativa ha tenido tanto fieles defensores como feroces detractores, pero ha sido empleada extensivamente para estudiar la autoficción. En concreto, dicha teoría ha servido para presentar la escritura autoficticia como el correlato *poco serio* o pragmáticamente descomprometido de la autobiografía. Es decir, mientras que la autobiografía se compondría de enunciados comunicativos plenos (porque el autor se compromete con la seriedad de lo enunciado), la autoficción conformaría una versión descomprometida de aquélla (donde el autor sólo «fingiría» estar enunciando sus palabras con seriedad). Dicha definición negaría por tanto la posibilidad de que la autoficción transmita informaciones sinceras o auténticas sobre la personalidad de un autor, algo que, como se verá más adelante, resulta más que dudoso.

Aunque los presupuestos pragmáticos de los que parte la teoría de actos de habla resultan incontestables, su desarrollo posterior se ha revelado insuficiente para abarcar muchas manifestaciones discursivas artísticas. Un campo tan determinado como la escritura literaria ficticia parece no ajustarse bien a sus principios descriptivos, pensados sobre todo para las estrategias comunicativas orales. Por tanto, a continuación se repasarán los análisis más significativos de la autoficción llevados a cabo desde la teoría de los actos del lenguaje (prestando atención tanto a sus propuestas como a las críticas que han recibido) y después se propondrán nuevas clasificaciones para abordar el estudio de la autoficción desde perspectivas diferentes.

Gérard Genette ha sido el especialista que ha extraído más conclusiones interesantes de la teoría de los actos de habla en relación con la autoficción (y ello aunque no haya dedicado nunca una monografía al tema sino sólo apartados marginales en diversos estudios). Concretamente, en *Fiction et diction* (1991) se



desarrolla una teoría fundamental para los estudios autoficticios. En este libro, Genette parte de la aceptación del punto de vista pragmático de Searle pero añade que los discursos heterodiegéticos alcanzarían a ser algo más que enunciados fingidos: son también una declaración o invitación muy seria del autor hacia el lector para que éste entre en su ficción («Lector, ten a bien imaginar que...»). Por lo demás, el crítico francés busca las raíces de la oposición entre los textos de ficción y los de dicción en la relación pragmática opuesta que cada una de estas esferas plantea entre las categorías de autor y narrador. A saber: los autores de textos no-ficticios marcarían su adhesión sincera al relato identificándose con el narrador, mientras que en los textos de ficción podría señalarse una brecha entre la identidad del autor y la del narrador que permitiría al primero hacer afirmaciones sin comprometerse verdaderamente con ellas. Es decir, habría una diferencia pragmática fundamental que permitiría distinguir la dicción (Autor = Narrador) de la ficción (Autor  $\neq$  Narrador)<sup>35</sup>. De hecho, en los textos históricos o autobiográficos, la identidad entre autor y narrador sería tan evidente que ni siquiera sería necesario mencionar la categoría del narrador. Así, cada género podría ser explicado en fórmulas como las siguientes, donde «A» designa al autor, «N» al narrador y «P» al personaje:

A		A	
=	=	=	$\neq$
N	P	N	P

Autobiografía      Relato histórico

A		A		A	
$\neq$	$\neq$	$\neq$	=	$\neq$	$\neq$
N	P	N	P	N	P

Ficción homodiegética      Autobiografía heterodiegética      Ficción heterodiegética

Este esquema también podría aplicarse a la autoficción, dando lugar a un resultado paradójico («le petit triangle monstrueux», como lo definió J. Lecarme<sup>36</sup>):

35 «Par référence au régime général de signes, on pourrait encore qualifier ces trois relations, respectivement, de sémantique (A-P), syntaxique (N-P) et pragmatique (A-N). Seule la dernière concerne la différence entre récits factuels et fictionnels [...]», G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 162.

36 J. Lecarme, «L'autofiction: un mauvais genre?», art. cit., p. 229.



		A		
	≠		=	
N		=		P

Es decir, en el caso concreto de la autoficción, Genette entiende que ésta es una forma de escritura caracterizada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje ( $A = N$  y  $A = P$ ) pero en la que se mantiene la disociación entre autor y narrador propia de la escritura de ficción ( $A \neq N$ ), pues lo importante aquí no es la identidad numérica u onomástica sino la adhesión seria del autor a su texto. Es decir, Genette identifica la autoficción con el viejo recurso literario de inmersión del autor en su propio mundo; un mero juego metafictional que no compromete al autor con la verdad de su relato. Por ejemplo, el autor Borges puede afirmar que el personaje también llamado Borges ha visto un aleph, pero desde luego no se refiere a su vida real extraliteraria. Por ello, las autoficciones que aseguran transmitir contenidos verdaderamente autobiográficos son consideradas por Genette como «falsas autoficciones» o meras autobiografías vergonzantes camufladas bajo el paratexto de «novela». A su respecto, no nombra ningún ejemplo y sólo añade en una discreta nota a pie de página:

Je parle ici des *vraies* autofictions —dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de la *Divine Comédie*—, et non des fausses autofictions, qui ne sont “-fictions” que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses. De celles-ci, le paratexte d'origine est évidemment autofictionnel, mais patience: le propre du paratexte est d'évoluer, et l'Histoire littéraire veille au grain<sup>37</sup>.

Es decir, Genette encuentra insostenible defender la identidad de autor y narrador ( $A = N$ ) en un texto se reclama de ficción en el paratexto dado que esta correspondencia sólo sería posible en textos de no-ficción. Niega la posibilidad de que un autor se adhiera a la verdad de su texto a pesar de que los hechos de su relato no hayan acaecido literalmente. El hecho de que el autor implique su propio nombre y celebridad en un acto ilocutivo poco serio sería sólo una nueva vuelta de tuerca en el juego de enunciados fingidos que caracteriza a la ficción<sup>38</sup>.

---

37 G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 161.

38 Sin embargo, anteriormente Genette había expresado una opinión más positiva acerca de la capacidad de la autoficción para encarnar un discurso con visos autobiográficos. En referencia a cierto resumen de *A la recherche du temps perdu* que Marcel Proust redactó en una carta dirigida a Mme. Scheikévitch, Genette se detiene a comentar la irrefrenable tendencia de Proust a utilizar la primera persona para resumir las peripecias de su obra: «Mientras yo paso deliciosas horas en Balbec...», «cuando yo empiezo a sospechar de Albertina», etc. Tras el análisis de este peculiar sumario, concluye Genette que Proust no resume su obra como si de una simple

En 1993, partiendo de las teorías de Genette aunque con un enfoque propio, el profesor Jacques Lecarme avanzó también algunas definiciones ya clásicas sobre la autoficción. Para él, esta forma de escritura debe comprenderse como un relato ficticio, falto de la seriedad de la autobiografía y en el que se da una disociación del autor y el narrador. Esta propuesta de naturaleza pragmática se resume en una definición que puede considerarse canónica:

[...] L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman<sup>39</sup>.

Pero, ¿realmente puede la homonimia de autor, narrador y personaje, sumada a una mera referencia paratextual, considerarse motivo suficiente para asegurar que un texto está transgrediendo los límites de la novela e incluso los de la realidad y la ficción? La firma y el uso del nombre del autor real en efecto introducen un matiz pragmático de fuerza innegable. Sin embargo, la inmersión del autor en el mundo de sus personajes es un recurso antiquísimo que, desde Dante a Borges, simplemente parece haber ayudado a facilitar la ilusión de verosimilitud que la literatura despliega. Además, hay ocasiones en que un personaje innominado ha sido creado con alusiones más o menos directas al propio autor, de modo que el lector no dude en identificar los sentimientos y opiniones del narrador con los del autor real a pesar de que sus vidas sean bien diferentes (por ejemplo, Antonio Muñoz Molina no es traductor simultáneo, pero es fácil entrever al hombre real en el innominado protagonista de *El jinete polaco*). Este tipo de obra, ¿quedaría dentro de los límites de la autoficción o permanecería en los márgenes de la novela tradicional? Por su parte, el criterio que alude a la marca paratextual que asegura al lector que lo que tiene entre sus manos es una genuina novela también resulta un recurso valioso para guiar desde el comienzo de la lectura las expectativas del receptor, pero su fiabilidad puede ponerse en entredicho. El hecho de que la palabra «novela» figure rutilante en la portada de un libro, justo bajo el título de la obra en cuestión, puede responder

novela en primera persona se tratara. Pero, puesto que *La recherche* tampoco puede considerarse una autobiografía, Genette sugiere que sería necesario buscar un concepto intermedio que responda al peculiar «contrato de lectura» que se revela en el resumen Scheikévitch. En palabras de Genette, este contrato sería: «En este libro, yo, Marcel Proust, cuento (como ficción) cómo conozco a una tal Albertina, cómo me enamoro de ella, cómo la secuestro, etc. Es a mí a quien yo atribuyo en este libro unas aventuras que en la realidad no me han sucedido, al menos de esta manera. En otras palabras, yo me invento una vida y una personalidad que no son exactamente ('no siempre') las mías». Para designar a esta peculiar forma de ficción, Genette no encuentra mejor término que «aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: autoficción» (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1982], Madrid, Taurus, 1989, p. 324).

39 J. Lecarme, «L'autofiction: un mauvais genre?», *art. cit.*, p. 227.

a diferentes causas; y en realidad, es posible que sean más bien las aspiraciones comerciales de la casa editorial las que decidan a qué género en boga pertenece el texto que publica. La fragilidad de estas dos características supuestamente inmanentes de la autoficción, sumada al parecido formal de ésta con la novela homodiegética, han arrojado muchas dudas sobre las posibilidades de describir esta modalidad de escritura sólo mediante esos dos principios.

En 1996, la profesora y escritora Marie Darrieussecq partió de nuevo de las tesis expuestas por Genette en *Fiction et diction* para reconducir las discusiones sobre la naturaleza de la autoficción. En su revelador artículo «L'autofiction, un genre pas sérieux»<sup>40</sup>, Darrieussecq fue tal vez la primera en reclamar el estatuto perfectamente irresoluble de la autoficción como forma de escritura a medio camino entre los enunciados fingidos de la novela en primera persona y los enunciados serios de la autobiografía. Según Darrieussecq, la novela en primera persona se configura como un acto de lenguaje que finge ser un enunciado de realidad (por lo que nunca puede mencionar explícitamente su estatuto ficticio); por el contrario, la autobiografía se caracterizaría por ser tanto un enunciado serio como una petición de confianza dirigida al lector («cree que» en vez del «imagina que» de la novela heterodiegética). Por su parte, la autoficción, al reclamar ser creída y no ser creída al mismo tiempo, hace gala de una doble naturaleza factual y ficticia que la impide encajar tanto en el paradigma de la novela como en el de la autobiografía. Su propuesta de un pacto de lectura ambiguo deja al lector sin las claves imprescindibles para diferenciar los enunciados de realidad de los enunciados fingidos:

Si, à la lecture, on ne peut faire la part des choses entre l'engagement illocutoire «sérieux» d'une autobiographie et le «désengagement», ou engagement feint, d'un roman à la première personne, l'autofiction, ambiguë à plus d'un titre, pose d'une façon tout à fait nouvelle le problème de l'«engagement» vu sous l'angle de la parole: se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction<sup>41</sup>.

De este modo, el peculiar proceso de recepción de la autoficción se resuelve en una superación de la disyuntiva: enunciado serio o enunciado poco serio. El lector de autoficciones no posee los datos suficientes como para decidir sobre la seriedad del texto, y gracias a ello, puede acceder a un sentido mucho más complejo sobre las relaciones entre ficción y realidad. Por ello,

---

<sup>40</sup> Marie Darrieussecq, «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique*, 107 (septiembre 1996), pp. 369-380.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 377.

según Darrieussecq, la autoficción no debería ser interpretada como una mera travesura literaria, sino como una forma de escritura diseñada para producir un sentido único:

Dans tous les cas, il ne s'agit pas là d'un «truc» littéraire mais bien, avec combien de dignité, de la création d'un sens que seule la forme autofictive pouvait produire<sup>42</sup>.

En conclusión, el mérito de Darrieussecq no consiste sólo en haber colocado la autoficción en la encrucijada de géneros en la que nace, sino también en haber reclamado la dignidad de esta modalidad de escritura. Pero sobre todo, la teoría de Darrieussecq destaca por haber hecho patente que la teoría de actos de habla es insuficiente para describir los procesos de la autoficción.

Posteriormente, los análisis más enriquecedores de la crítica francesa al respecto de la escritura autofictiva han venido de la mano de Philippe Forest (*Le Roman, le je*, 2001) y de Philippe Gasparini (*Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, 2004; *Autofiction: Une aventure de langage*, 2008). Forest encauzó una teoría cuya máxima novedad radicaba en acercarse a la autoficción desde un punto de vista principalmente novelesco, en vez de utilizar un enfoque sólo autobiográfico. Partiendo de la idea de que resulta imposible componer un autorretrato sin ficción (por el hiato estético que la literatura impone en la realidad y su representación), Forest denuncia el egocentrismo de la novela actual y su errónea concepción del «yo» como expresión *auténtica* de lo *vivido*. De hecho, su propuesta sitúa la autoficción a medio camino entre dos formas enfrentadas de exhibición personal: la «ego-littérature» (que acogería todas las manifestaciones centradas en la ilusoria tarea de narrar de manera objetiva la experiencia) y el «Roman du Je» (los textos que asumen la imposibilidad de contar lo real para centrarse con éxito en la recreación imaginaria del sujeto)<sup>43</sup>. Por su parte, Gasparini emprendió en 2004 el proyecto de definir y establecer los límites de la novela autobiográfica, lo cual le llevó inevitablemente al problema de la autoficción. En su primer acercamiento a este concepto, Gasparini planteaba una definición sencilla basada, primero, en la homonimia de todas las instancias narrativas, y segundo, en la proyección imaginaria e inverosímil de sucesos no biográficos<sup>44</sup>. De este modo, la autoficción se desplazaría definitivamente hacia la narración ficticia, y podría ser clasificada como una forma novelesca a medio camino entre lo verosímil y lo verificable. Posteriormente, Gasparini llevó a cabo un análisis más completo de la autoficción en *Autofiction: un aventure du*

42 *Ibid.*, p. 378.

43 Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2001, pp. 9-23.

44 Ph. Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, pp. 22-30.

*langage*, donde aborda ya un repaso firme a su historia y al primer planteamiento doubrovskiano. Aquí, Gasparini insiste en no considerar esta modalidad de escritura como un género propio y sigue manteniendo un entusiasmo contenido sobre la novedad del género (que él considera de orden principalmente formal), pero sí avala su fuerza para transmitir de manera idónea las necesidades expresivas del «yo» contemporáneo<sup>45</sup>.

En España, la mayoría de los escasos investigadores que han profundizado en la autoficción han seguido la teoría de actos de lenguaje con más o menos fidelidad. Destaca sobre todo el trabajo llevado a cabo por el grupo de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y de Nuevas Tecnologías (ISLTYNT) de la UNED, que con José Romera Castillo a la cabeza ha abordado el estudio de la autobiografía y otras manifestaciones literarias privadas en España. Entre los miembros de dicho grupo sobresale Alicia Molero de la Iglesia, cuyas investigaciones se centran en los procesos de narrativización del «yo». A ella le corresponde el honor de haber elaborado la primera tesis doctoral española sobre la autoficción, publicada luego con el título *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*<sup>46</sup>. En diferentes artículos, pero sobre todo en «Autoficción y enunciación autobiográfica»<sup>47</sup>, Molero estudia las razones del florecimiento de la autoficción en España y expone las principales características formales del género a través del análisis de obras publicadas entre los años setenta y noventa por diversos autores españoles. Entre sus hallazgos fundamentales destaca sobre todo su estudio de la autoficción como artefacto estético fruto de una inusitada mezcla de técnicas narrativas propias de la autobiografía y de la novela. A través de ellas, se logra tan inextricable interacción de realidad y ficción en el texto que su referencialidad sólo puede dirimirse en un nivel pragmático; de hecho, Molero llega incluso a proponer un pacto autoficticio —netamente diferenciado del pacto autobiográfico (propio de la autobiografía) y del pacto fantasmático (propio de la novela)— para explicar las peculiaridades comunicativas de este nuevo género. Y sin embargo, tras esta defensa de la originalidad y alcance expresivo de la autoficción, Molero sencillamente concluye que ésta no es más que una forma irresponsable de autobiografía: una «falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor»<sup>48</sup>. En su aplicación estricta de los presupuestos de la teoría de los actos de lenguaje, Molero asume que toda ficción es inherentemente poco

---

45 Ph. Gasparini, *Autofiction: Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008, p. 221.

46 Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berna, Peter Lang, 2000.

47 Alicia Molero de la Iglesia, «Autoficción y enunciación autobiográfica», *Signa*, 9 (2000), pp. 531-549.

48 *Ibíd.*, p. 535.

seria e irresponsable. Así, el eficaz edificio formal de la autoficción sólo serviría en última instancia para emitir un discurso más o menos autobiográfico como expresión propia sin responsabilizarse a pesar de ello del mensaje transmitido. En definitiva, al considerar la autoficción como un mero enunciado falso, este tipo de escritura queda limitado a no ser más que una enunciación «poco seria» de un discurso autobiográfico que ni siquiera es totalmente verídico. Es decir, algo parecido a esa autobiografía vergonzante que tanto molestaba a Genette.

Después de este repaso, resulta patente que la teoría de los actos del lenguaje ha relegado siempre a la autoficción al estatuto de autobiografía irresponsable o poco seria, demostrando una y otra vez su incapacidad para dignificarla y describirla con precisión. Es fácil observar que esta teoría se funda en una base lingüística que difícilmente se acomoda a las categorías literarias. Por ejemplo, es muy discutible que una teoría sobre el habla pueda aplicarse sin más a la comunicación entre autores y lectores, pues ésta, a diferencia de cualquier otra, se realiza por escrito y en dos fases no simultáneas (escritura y lectura) que imponen siempre la ausencia de uno de los agentes de la comunicación (el lector en la escritura y el autor en la lectura). Por todo ello, la teoría de los actos del lenguaje ha recibido críticas contundentes que Thomas Pavel resume en tres puntos<sup>49</sup>. Primero, Pavel señala que la neta división entre enunciados poco serios y serios responde a una idealización del concepto de «verdad» que no contempla que la fiabilidad de las aserciones no puede ser total; la verdad está matizada por la duda, la opinión o las creencias. Segundo, no parece legítimo identificar la compleja figura del autor, cargada de resonancias históricas y culturales, con la de un mero emisor de enunciados; además, sería necesario tener en cuenta a la figura del narrador, que es la fuente ficticia que ciertamente se responsabiliza de esos enunciados imaginarios. Tercero, las discusiones sobre qué quiso decir determinado autor en su obra demuestran que no siempre hay forma de distinguir los juicios de valor emitidos seriamente por un autor de aquellos otros que se refieren al mundo ficticio que está construyendo. No es posible decir que un autor no se compromete con ninguna de las afirmaciones de su obra de ficción ni que ésta no exhibe su opinión de alguna manera; los enunciados pueden responder a intenciones más complejas que la dicotomía *serio* frente a *poco serio*. En conclusión, con su concepción de la ficción como forma parásita del habla comunicativa, parece que la teoría de los actos de habla adolece todavía del viejo prejuicio que identifica a la ficción con una mera desviación del habla seria y comprometida.

Ahora bien, el hecho de poner en duda la seriedad o falta de seriedad de los enunciados ficticios no implica que se esté cuestionando aquí la importancia

49 Thomas Pavel, *Univers de la fiction* [1986], París, Seuil, 1988, pp. 30-39.



de la intención del autor a la hora de evaluar la naturaleza del texto ficticio. La intención, quede ésta explícita en el texto o sea sobrentendida gracias a ciertas tradiciones de lectura, crea un contexto pragmático adecuado para la situación comunicativa en que nace y se desarrolla la ficcionalidad. Por ejemplo, en la autobiografía y en la autoficción es imprescindible tener en cuenta la disposición del autor hacia su enunciado literario, pero no porque sea importante averiguar si sus intenciones son serias o no, sino porque su más o menos explícita declaración de que con sus palabras ha tratado de captar lo mejor posible la verdad determina la solidez del pacto de lectura que se establece entre autor y lector. Es decir, sólo en un nivel pragmático consigue su singularidad lo autobiográfico. Por tanto, la autoficción puede concebirse como una ficción que se aprovecha de las expectativas de recepción del género autobiográfico pero con una paradoja: confiesa abiertamente su naturaleza ficticia.

Para el estudio de la autoficción y de la ficción resulta adecuado seguir una corriente de pensamiento propiamente literaria que distinga netamente las categorías teóricas de autor y narrador y que tenga en cuenta valores pragmáticos y semánticos. En este sentido, los últimos estudios aparecidos en España sobre el fenómeno autoficcional han trazado propuestas metodológicas de raíz literaria que también tienen en cuenta el origen e impacto cultural de esta forma de escritura. M. Alberca (quien ya había apuntado en 1996 tesis pioneras en su artículo «El pacto ambiguo») publicó en 2007 una fundamental monografía sobre el fenómeno, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, que parte de investigaciones sobre la posmodernidad para centrarse luego en clasificaciones genéricas de base estructuralista<sup>50</sup>. También J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos ha dedicado algunas importantes páginas a esta forma expresiva en su esfuerzo por deslindar la autoficción de las «figuraciones del yo» (un concepto de escritura personal más amplio y emparentado con la reflexión ensayística). En concreto, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas* (2009) aporta notables pistas acerca del camino que deben tomar las investigaciones actuales sobre literatura ficticia de corte autobiográfico<sup>51</sup>. Por ende, el presente estudio partirá de estas propuestas y también, ya desde una perspectiva más general, de las tesis sobre el estatuto

---

<sup>50</sup> Manuel Alberca, «El pacto ambiguo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1 (1996), pp. 9-18; *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

<sup>51</sup> José María Pozuelo Yvancos, «‘Figuración del yo’ frente a autoficción», *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2010, pp. 11-35.

teórico de la ficción de L. Doležel<sup>52</sup>, Th. Pavel<sup>53</sup>, F. Martínez Bonati<sup>54</sup> y J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos<sup>55</sup>. Con estos apoyos metodológicos se tratará de mostrar que la autoficción es una construcción perfectamente seria de un mundo imaginario donde los enunciados emitidos por el narrador, que es la fuente imaginaria de ese discurso, se comprometen con el mundo que describen y crean al mismo tiempo.

Entender la literatura ficcional a través del concepto semiótico de *mundo posible* (derivado de la filosofía lógica y de los trabajos de Leibniz) ofrece múltiples beneficios, sobre todo para el caso que aquí se trata: la escritura autoficcional. Esta forma literaria, que busca precisamente poner a prueba los géneros tradicionales, promueve de modo explícito el cruce de hechos y entidades de orígenes reales y ficticios en un mismo plano de narración. El enfoque tradicional empleado para analizar este fenómeno se basa en la crítica mimética; es decir, en la comparación entre lo narrado y la realidad para extraer conclusiones hermenéuticas de las desviaciones con que el escritor ha adornado su relato de trasfondo biográfico. A este respecto la tradición crítica mimética presenta el problema de colocar ambas categorías de realidad en un plano de existencia único. Es decir, el procedimiento hermenéutico busca interpretar todas las entidades ficticias como alusiones a diferentes aspectos de la realidad, lo cual difumina cualquier distinción evidente entre textos ficticios (novelas) y referenciales (biografía, ensayo). Además, el recurso a las explicaciones universalistas no puede dar cuenta de forma efectiva del tipo de relaciones ontológicas que se establecen en la autoficción entre individuos reales y sus prototipos ficticios textuales (entre, por ejemplo, el Javier Marías real y su doble literario, pues autor y personaje están vinculados por el mismo nombre propio y diversos datos biográficos de constancia pública). Este modelo sólo alcanza a proponer un tipo de lectura simultánea en el que dichas figuras deberían ser tomadas como trasuntos ficticios y autobiográficos, todo al mismo tiempo. Por todo ello, al enfrentarse a una obra de apariencia autobiográfica, las interpretaciones miméticas se centrarán sólo en el parecido efectivo que pueda existir entre el autor real y su doble textual, en buscar las coincidencias y denunciar las desviaciones que puedan darse entre la vida de la persona y la peripecia del personaje. Pero concentrarse en la cantidad de vida real imitada sólo tiene sentido como prueba de la fiabilidad referencial de una autobiografía

52 Lubomir Doležel, «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, 9: 3 (1988), pp. 475-496.

53 Th. Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit.

54 Francisco Martínez Bonati, «The Act of Writing Fiction», *New Literary History*, 11: 3 (1980), pp. 425-434, recogido como «El acto de escribir ficciones», *La ficción narrativa*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 1992, pp. 61-69.

55 José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.



o de cualquier otra obra que se presente a sí misma como testimonio no-ficticio de la realidad. Este proceso de verificación (ya de por sí muy limitado puesto que nunca podrá llegar a comprobar por completo la veracidad de las confesiones más personales) no tiene cabida ni interés a la hora de estudiar la autoficción, la cual, de hecho, ni siquiera se presenta como un testimonio documental o una imitación de la realidad sino, muy al contrario, como un tipo de relato ficticio. Analizar la ficción investigando su posible parecido con el mundo externo significa caer en definitiva en una crítica ingenua que confunde lo verosímil con lo verdadero.

Por el contrario, la base de la crítica que aquí se propone considera que lo esencial de la autoficción no consiste en que ésta dé testimonio de la realidad, sino en que lo parece; es decir, en que es un artefacto literario diseñado con una apariencia no-ficticia para despertar unas estrategias lectoras muy determinadas en su público. En otras palabras, la autoficción no resulta reveladora en cuanto posible copia de la realidad, sino en cuanto imitación de unas estrategias textuales y pragmáticas bien asentadas en los usos lectores de la sociedad actual. De este modo, la autoficción pone al descubierto la existencia de recursos de toda índole asociados con las manifestaciones no-ficticias (autobiografía, Historia y ensayo sobre todo), e incita a estudiar cómo es posible imitarlos y qué consecuencias se derivan de aplicar diferentes estrategias lectoras a diversos tipos de textos. En este sentido, lo descrito por la autoficción no debe situarse en el mismo nivel de realidad que los hechos o personas reales que parece describir. A pesar de su apariencia biográfica, esta forma de escritura crea una ficción cuya verdad no responde a criterios de adecuación con la realidad, sino de coherencia con la retórica de su lenguaje.

En definitiva, para diferenciar apropiadamente conceptos tan escurridizos como verdad y ficción o realidad y representación, se recurrirá en este estudio a la terminología de la semántica de los mundos posibles junto a la de la estética de la recepción. El enfoque de los mundos posibles presenta la ventaja de concebir la ficción de forma ontológicamente homogénea; es decir, establece de modo taxativo que los mundos ficcionales sólo pueden estar compuestos por aspectos y figuras de naturaleza ficticia a pesar de cualquier parecido con el mundo real. A raíz de ello, esta teoría permite interesantes reflexiones sobre el concepto de autenticidad en la ficción, que serán muy útiles a la hora de juzgar la naturaleza de la escritura autoficticia.

Además, la perspectiva de los mundos posibles resulta también compatible con el análisis textual tradicional y las hipótesis de corte pragmático; en concreto, admite la división neta entre los textos referenciales (no-ficción) y los ficcionales, y que las obras literarias presentan características textuales de diverso tipo que

sirven a los lectores como guía para interpretarlas de manera efectiva. Como se vio más arriba, esta diferencia de corte pragmático ha sido utilizada en la teoría de los actos de habla para ofrecer una definición de la ficción como discurso fingido o imitación de una enunciación seria. Por el contrario, aquí se propondrá que la narrativa ficticia en general —y la autoficción en este caso— no puede ser juzgada por raseros convencionales de adecuación a la verdad, sino que debe ser concebida como un universo propio, cerrado sobre la única razón de su misma coherencia interna, que establece relaciones sociales de naturaleza completamente independiente con sus usuarios.

En definitiva, para analizar el espacio de la escritura autoficticia de manera global se combinarán aquí tres acercamientos complementarios. Primero se estudiarán los textos de autoficción a través de un análisis formal basado en nociones derivadas de la Narratología francesa (Genette, Barthes y Todorov principalmente), en concreto, aspectos textuales relacionados con el estilo, la disposición estructural del relato y la división neta entre las categorías de autor y narrador que serán fundamentales para encauzar este estudio. En segundo lugar, el análisis se enfocará también desde un punto de vista comunicativo, inspirado en teorías pragmáticas de la recepción textual y la retórica del lenguaje (Iser, Weinrich y Eco) que se ocupan del estudio de las relaciones entre objetos culturales y usuarios. A este respecto, se examinarán los principales procesos de comunicación literaria puestos en marcha por la autoficción: la influencia que los elementos paratextuales y la asignación genérica de una obra pueden ejercer en su posterior interpretación, y la manera en que, como paso indispensable en el proceso de decodificación textual interpretativa, los lectores elaboran retratos imaginarios de los autores reales basándose en lo que creen discernir sobre ellos en sus textos (una pirueta comunicativa aún más compleja cuando los autores reales y sus narradores ficticios comparten un mismo nombre). Por último, dado que el espacio autoficticio pone en duda la tradicional oposición de conceptos como realidad-ficción, referencialidad-imaginación o verdad-autenticidad, aquí se procederá también a un análisis del alcance semántico de la autoficción (Eco y Doležel) basado en la teoría de los mundos posibles. En otras palabras, partiendo de que todo texto autoficticio es un artefacto semiótico fruto de una actividad estética, se investigará su condición ontológica, su capacidad para hacer referencia a la realidad y las reglas lógicas que rigen su coherencia o verosimilitud.

Por supuesto, esta triple visión formal, pragmática y semántica no se aplicará de manera secuencial sino complementaria, pues los tres enfoques permiten configurar una visión conjunta del texto literario en cuanto artefacto estético y semiótico embarcado en un amplio proceso de comunicación social.

Esta perspectiva holística resulta imprescindible para enfrentarse de modo efectivo con la escritura autoficticia, producto de una época excepcionalmente consciente de la relatividad de las nociones tradicionales de la teoría literaria y desafiante con las concepciones artísticas establecidas.

### **2.3. El estatuto de la autoficción: ¿género o forma de escritura?**

Aun sin ánimo de desviar el cauce de investigación de estas páginas hacia la compleja cuestión de las clasificaciones genéricas, parece fundamental hacer un paréntesis para examinar cuál es el estatuto clasificatorio de la autoficción. La cuestión no sólo es relevante por sus implicaciones taxonómicas, sino sobre todo porque la asignación genérica de la autoficción permitirá situar con claridad esta escritura en el panorama estructural de las formas narrativas actuales. A este respecto, varios incómodos interrogantes se plantearán en la sección que aquí comienza; por ejemplo, ¿sigue teniendo sentido utilizar la noción de género en el panorama intertextual de las letras contemporáneas? Si así fuera el caso, ¿es necesario considerar a la autoficción como un género independiente o más bien como una mera variante de la novela personal? ¿Dónde se situaría en el panorama literario este género o forma de escritura: bajo el marco del relato ficticio o de la narrativa de no-ficción?

Antes de encarar el análisis clasificatorio de la autoficción propiamente dicho, o incluso de exponer el punto de vista desde el que aquí se concebirán las relaciones de los textos concretos con sus clasificaciones abstractas, resulta imprescindible preguntarse en primer lugar por la validez de la noción de «género». En las últimas décadas, la pregunta sobre la existencia o no de los géneros ha adquirido una importancia evidente. La caída del paradigma biológico que rigió la concepción de la literatura como entidad viva desde Aristóteles hasta el Romanticismo, sumada a la tendencia actual de las letras contemporáneas hacia la mezcla e hibridación experimental de las formas establecidas, han puesto fin a la antigua creencia en un sistema bien organizado y definido de clasificaciones. Las nociones genotípicas heredadas de la *Poética* de Aristóteles partían de una concepción biológica aplicada al arte, y por ende, de la idea de que las manifestaciones literarias, al igual que los seres vivos, poseen una esencia inherente que el investigador puede llegar a conocer sólo con perfeccionar lo suficiente su método de observación. Esta concepción esencialista de los objetos artísticos implica que cada tipo literario pertenece a un género (o «especie», como eran conocidos los géneros hasta el siglo XIX) por naturaleza, no por hábito o por convención. Por supuesto, este sistema natural conllevaría una aproblematicidad que la teoría de los géneros, con sus continuas discusiones desde la Edad Media hasta Hegel, ha estado muy lejos de corroborar.

Las clasificaciones basadas en parámetros esencialistas no dan cuenta de la variedad histórica y contextual de las obras producidas por la creatividad humana, sino que, a lo mucho, permiten establecer normas, cánones y jerarquías sobre la manera en que *deberían ser*<sup>56</sup>. Por ello, si hay géneros, éstos desde luego no dependen de ninguna esencia ni de causas genéticas inherentes, como los objetos naturales, sino de características extrínsecas comunes y de convenciones culturales. Así, mientras que el orden de la vida existe sin que la aparición de un nuevo miembro de una especie pueda modificar las clases, los géneros artísticos van cambiando en su desarrollo histórico por la constante aparición de nuevos individuos, cuyas características no se deben además a ningún principio interno subyacente, sino a la mera voluntad de innovación de los autores y a las diversas expectativas de los receptores. Como señala Jean-Marie Schaeffer:

En tanto que la relación genérica biológica va de la clase al individuo, la relación genérica artefactual va de los individuos a la clase<sup>57</sup>.

Por todas las razones hasta aquí expuestas, el carácter de los géneros como constructo cultural retrospectivo resulta hoy en día innegable; los géneros teóricos aparecen así como un conglomerado ideal de rasgos que sólo se manifiestan de forma imperfecta en los textos concretos que supuestamente engloban. De hecho, teorías estéticas como la de Benedetto Croce (*Breviario de estética*, 1912) y corrientes como el *New Criticism* (sobre todo en el caso de Richard McKeon y William Wimsatt), en su empeño por priorizar las manifestaciones artísticas particulares en detrimento de los universales lógicos, representan la caída moderna en el lado opuesto del dualismo naturaleza-convención.

Pero ni la caída del paradigma naturalista ni el relativismo conceptual posmoderno supone, en todo caso, el fin de los sistemas de división en géneros. En realidad, estos procesos contribuyen a poner de relieve la necesidad de construir una teoría del género, o teoría de la «generidad», que investigue no tanto las clasificaciones como la lógica que guía a éstas. En efecto, de las infinitas características que pueden ser señaladas respecto a cualquier objeto, ¿cuáles serán los rasgos que resultarán elegidos de cara a oponerlos y compararlos con los de otros objetos? Cada contexto histórico y cultural parece haber desarrollado sus propios criterios para seleccionar las características que utilizará con el objetivo de buscar similitudes entre los textos y agruparlos en clasificaciones

---

<sup>56</sup> Véase Bernard E. Rollin, «Naturaleza, convención y teoría del género», *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Á. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, Arcolibros, 1988, pp. 129-153, p. 139 y publicado originalmente como «Nature, Convention, and Genre Theory», *Poetics*, 10 (1981), pp. 127-143.

<sup>57</sup> J.-M. Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, op. cit., p. 50. Véase también Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, p. 10.

(e incluso para considerarlos literatura). Así, autores, receptores, editores y críticos construyen las categorías de los géneros históricos aplicando etiquetas como «novela», «autobiografía», «relato», «sermón», «crónica», etc. a textos dispersos que no comparten necesariamente rasgos intrínsecos, pero cuyas características permiten que sean interpretados como similares y agrupados bajo categorías. A pesar de que este proceso de asignación de etiquetas genéricas varía contextualmente, es innegable que existen parecidos innegables entre los miembros de cada clase (un poema lírico no es una novela histórica). En este sentido, la modesta teoría de los géneros que aquí se sigue pretende ser fiel a una lógica pragmática.

Por todo lo expuesto hasta aquí, cabe concluir que si bien la teoría de clasificaciones literarias tradicional adolece de diversos problemas teóricos y metodológicos, no por ello la noción de género ha quedado invalidada (de hecho, en la ordenación de los estantes de cualquier librería puede comprobarse que para los lectores sigue siendo plenamente funcional). Además, a diferencia de lo que sucede con otras artes, el estudio de los géneros resulta fundamental para una mejor comprensión de la literatura, pues dado que los actos verbales no son artísticos de forma inherente (como sí lo es tocar un instrumento o tallar una escultura), ningún estudio sobre la «literariedad» o la función poética ha servido aún para establecer de manera tajante diferencias entre las manifestaciones lingüísticas cotidianas y el conjunto de prácticas que cada cultura considera propiamente literarias<sup>58</sup>. Por ende, el desarrollo de una teoría sobre la genericidad resulta un paso necesario para comprender qué es la literatura y si todas las manifestaciones textuales (por ejemplo la autoficción) pueden considerarse en efecto literarias.

.....

<sup>58</sup> Véase Marie-Laure Ryan, «Hacia una teoría de la competencia genérica», *Teoría de los géneros literarios*, op. cit., pp. 253-301, p. 258 y publicado originalmente como «Toward a competence theory of Genre», *Poetics*, 8 (1979), pp. 307-337.

### **2.3.1. ¿Qué es un género?**

Como se ha podido observar en páginas anteriores, uno de los aspectos que más dificulta la reflexión sobre la naturaleza de los géneros radica en que este proceso obliga a tomar una posición ontológica con respecto a la naturaleza del mundo y a la capacidad humana de conocerlo. Pero puesto que el objetivo de este estudio se encuentra alejado de disquisiciones filosóficas, no se prolongará aquí la divagación metafísica para luego aplicar las posibles conclusiones al terreno concreto de la literatura. Por el contrario, se analizará de forma directa el uso y el papel que juegan las asignaciones genéricas en la comunicación literaria. Al dejar a un lado las polémicas clasificaciones de inspiración naturalista para centrarse en los artefactos textuales, se tratará de asentar aquí una teoría genérica a medio camino entre los vastos sistemas teóricos cuyos límites se ven obligados a ampliarse de continuo para poder dar cabida a interminables excepciones, y la improductiva consideración de que cada obra debe ser tomada en su singularidad individual y fenomenológica.

En efecto, aquí se parte del punto de vista pragmático ampliamente defendido por J.-M. Schaeffer que asume que los géneros no son conceptos teóricos explicativos, sino etiquetas prácticas usadas históricamente en la comunicación entre autores y lectores para definir grupos diversos de textos. Este planteamiento implica tomar la «generidad» no como una lista cerrada de categorías, sino como un proceso diacrónico y contextual. Es decir, puesto que el significado de todo objeto semiótico no depende de ninguna esencia inherente, sino que varía según el contexto en que se realiza y actualiza, no es posible considerar que ningún texto pertenece a un género concreto de modo objetivo y permanente. Más bien será necesario hablar por separado de las influencias genéricas que afectaron al autor y del interminable proceso de recepción genérica que los lectores ponen en marcha en cada contexto. Esta propuesta de enfoque no pretende transmitir la idea de que los textos son asignados a los géneros de manera arbitraria —pues resulta evidente que existen relaciones de similitud entre los miembros de cada clase—, sino que los criterios de selección de las características similares que han de tenerse en cuenta para asignar un texto a uno u otro género varían contextualmente.

En este sentido, la tradicional oposición entre el régimen textual individual y el régimen clasificatorio general se ve desplazada por el diálogo entre las intenciones autorales y las interpretaciones genéricas lectoriales. En otras palabras, la clave de los géneros —o mejor aún, de la generidad—, no radica tanto en interrogarse sobre cómo se ajustan o en qué difieren las obras particulares



respecto a las clasificaciones teóricas generales, sino en la tensión que se establece entre las afinidades genéricas buscadas por el autor y los procesos de recepción lectora asociados al contexto de reactualización de una obra. Así, primero, respecto a la intención autorial, conviene subrayar que los propósitos genéricos son independientes de las afinidades que luego puedan sobrevenir a una obra. Aunque retrospectivamente se pueda pensar que los movimientos genéricos ya concluidos están compuestos por obras creadas de acuerdo a un modelo teórico bien definido, es evidente que dicho modelo ideal es en la mayoría de los casos una recreación crítica posterior y que no estaba disponible para los artistas inmersos en ese determinado momento histórico. En su contexto de creación, las obras se configuran genéricamente mediante parámetros de repetición y transformación de los rasgos hipertextuales o architextuales de toda una tradición de obras anterior; es decir, la copia o alteración de un almacén de normas metatextuales que cada autor adapta y amplía. De este modo, todo escritor se sitúa de manera más o menos consciente en una tradición que, históricamente, colabora a engrosar pero también a modificar pues las aportaciones individuales de cada nueva obra contribuyen de forma diacrónica a expandir un poco más los límites de cada etiqueta genérica. Los parámetros teóricos del género de la novela picaresca, por ejemplo, se fueron determinando y engrosando con cada nueva aportación. Así, las asociaciones genéricas que un texto acaba por adquirir no deben confundirse con las intenciones genéricas autorales originales, pues éstas explican cómo fue creada una obra mientras que aquéllas contribuyen a orientar las futuras recepciones de los lectores.

Por tanto, es importante tener en cuenta que la asignación explícita o implícita de una obra a determinada clasificación de género por parte de su autor es una forma de taxonomía útil, pero el significado de esta clasificación mutará de modo inexorable en sus futuras recepciones de los lectores. Es decir, los valores asociados con una tradición genérica en una determinada situación espacio-temporal varían a lo largo del tiempo. Y además, no todas las características genéricas son reactualizables en un contexto lingüístico, literario y cultural diferente. Las múltiples interpretaciones cómicas, trágicas o metafísicas de la obra cervantina o de la novela picaresca ofrecen, a este respecto, buenos ejemplos de cómo los textos y los géneros, carentes de una esencia intrínseca, se resuelven en diferentes significados según el contexto en que sean recibidos. En este sentido, han de tenerse en cuenta dos factores importantes en torno a la genericidad y la tradicional dificultad para establecer qué son los géneros. Primero, para los lectores la clasificación por géneros es una herramienta práctica para descodificar textos, pues permite ponerlos en relación con una tradición de obras con rasgos similares y abrigar determinadas



expectativas de recepción. Segundo, que más allá de esta clasificación práctica, existen relaciones de generidad fluctuantes que hacen que cada género despierte significados variables según el contexto en que sea recibido.

Cabe concluir entonces que los géneros son categorías clasificatorias puramente empíricas, sin una esencia teórica, pues sólo tienen el poder de señalar y ordenar los textos que engloban. A pesar de ello su papel en los procesos de comunicación textual no es ni mucho menos despreciable. Al contrario, toda escritura y lectura parte de unas pautas creadas por cierto horizonte genérico. Y aunque dicho horizonte no sea estable a lo largo del tiempo ni tampoco en todas las culturas, su importancia en los procesos literarios resulta innegable. Por ello, en resumen, los géneros no ejercen tanto como sistemas clasificatorios sino como guías de interpretación lectora; es decir, como horizontes que limitan los muchos significados de una obra. A partir de esta concepción de los géneros como categorías empíricas útiles y de las relaciones de generidad como procesos comunicativos orientativos para la lectura, se pasará ahora de dirimir si la autoficción puede ser considerada un género y qué procesos genéricos establece de cara a la recepción.

### 2.3.2. ¿Es la autoficción un género?

Con las herramientas adquiridas en esta breve introducción, es posible afrontar ya la pregunta de si la autoficción debe ser considerada un género literario en sí mismo. A este respecto, teniendo en cuenta que la noción de genericidad que aquí se maneja niega la existencia de los géneros teóricos (como descripciones ideales y estables de la esencia de unos textos) y afirma sólo su existencia empírica (como etiquetas aplicadas a tradiciones de textos entre los que se perciben similitudes), sería posible reconocer que el nombre de «autoficción» funciona social y académicamente como una categoría más o menos delimitada. En este sentido la autoficción podría definirse como un subgénero propio asociado a la novela. Sin embargo, varios problemas parecen oponerse a esa posibilidad: por un lado, el carácter aparentemente artificial de la autoficción, la cual surgió como desafío explícito a la neta división entre novela y autobiografía establecida en la crítica francesa; y por otro, su todavía breve historia, pues cuenta con apenas cuarenta años de desarrollo oficial y pocos textos que puedan considerarse representativos del género. Además, es necesario insistir en que la autoficción no es un concepto restringido al ámbito textual, sino que su peculiar filosofía y estrategias se manifiestan también en otros artes (en el cine, sobre todo con el falso documental, en el cómic, en pintura, en vídeo juegos, etc.)<sup>59</sup>. La escasa estabilidad de la autoficción permite así preguntarse si resulta lícito generalizar tal nombre como categoría clasificatoria, o si en realidad se trata de una efímera moda de escritura incapaz de modificar las expectativas lectoras de su público.

Reconocer la existencia de un nuevo género es siempre excepcionalmente difícil, sobre todo si su novedad impide que sea avalado por una tradición de

59 Respecto a la autoficción fílmica véase Luz Elena Herrera Zamudio, *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna* (tesis doctoral inédita de la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Fecha de lectura: 16 de noviembre de 2007) donde se estudia el protocolo de la identidad en *Caro diario* de Nanni Moretti, *Husbands and wives* de Woody Allen y *Léolo* de Jean-Claude Lauzon. Además, vale la pena señalar que en el cine la autoficción se ha enmarcado normalmente en el fenómeno de la «docuficción», es decir, del falso documental. A esta categoría cabría asignar *JCVD*, de Mabrouk El Mechri (2008) y *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, de David Trueba (2010), que coinciden en ficcionalizar las vidas de dos famosos actores ya caducos. Y, sobre todo, *Los rubios* de Albertina Carri (2003), que escenifica la realización de un documental autobiográfico sobre la dictadura argentina. Por lo que se refiere al cómic —arte que cuenta ya con una arraigada tradición autobiográfica—, es posible citar las exitosas autoficciones *Violent cases* de Neil Gaiman (1987) y *Pilules Bleues* de Frederik Peeters (2001). Respecto a la autoficción plástica y visual, la revista *Image & Narrative* ha dedicado ya dos números a abordar la obra autoficticia de Sophie Calle, Agnès Varda, Yves Klein y Félix González-Torres entre otros: *Autofiction and/in Image - Autofiction visuelle*, VIII: 19 (2007), *Autofiction and/in Image - Autofiction visuelle II*, IX: 22 (2008).

textos y un uso extensivo por parte de los lectores. Sin embargo, como se ha desarrollado antes, el carácter empírico e histórico de los géneros literarios conlleva que éstos se expandan con las aportaciones de cada nuevo espécimen textual particular; y puesto que la creatividad humana busca precisamente transgredir las reglas y las expectativas de lectura preestablecidas por el género, las transformaciones genéricas son menos raras de lo que podría parecer. En este sentido, resulta necesario tener muy en cuenta las restricciones que los géneros ejercen sobre los textos individuales. Es decir, la tensión entre el poder regulador de la categoría general y la búsqueda de la expresión personal que subyace en cada texto concreto. A este respecto, si cada autor se sitúa en la estela de una tradición de textos antes de escribir (con la matriz de rasgos formales, semánticos y el anclaje en una tradición histórica que ello conlleva), la creación de un texto supone una inevitable trasgresión de esas fronteras; más aún si esa obra en cuestión se propone de forma explícita romper con determinado molde estético. Frente al paradigma de la imitación, el de la transformación (mayoritario desde el Romanticismo) implica una búsqueda de la originalidad individual con respecto al canon general. Para ello, se recurre a menudo a influencias de diversos géneros en todos los niveles textuales. Esta ruptura, por supuesto, es típica de las escrituras del «yo» (entre las que se inscribe la autoficción), ya que éstas buscan precisamente exaltar la personalidad y la originalidad del individuo.

En este sentido, el nacimiento de la autoficción como respuesta directa a los esfuerzos clasificatorios de la crítica francesa resulta menos polémico y artificioso de lo que muchos, incluidos algunos escritores, insisten en presentar. Tal y como Stanislaw Lem señaló ante la teoría de géneros de Todorov, las clasificaciones culturales, al contrario que las naturales, se vuelven siempre contra los fenómenos clasificados, ya que una relación cerrada de géneros incita necesariamente a la rebelión<sup>60</sup>. A lo largo de toda la historia de la literatura, pero especialmente tras el Romanticismo, todo escritor que busque una expresión personal debe enfrentarse con el sistema de géneros establecidos para escapar de sus rígidos moldes y alterarlos en nuevas mutaciones creativas. Por todo ello, el nacimiento artificioso de un género suele ser un acontecimiento relativamente común, mucho más aún en la época actual. Además, el desarrollo de un mercado literario consistente y la masiva difusión de los medios de comunicación en los

---

60 Además, para S. Lem, el énfasis de T. Todorov (*Les genres du discours*, op. cit., pp. 44-61) en distinguir géneros históricos (empíricos) y géneros teóricos (ideales) supone una contradicción con sus aspiraciones de evitar cualquier esencialismo, pues la existencia de géneros teóricos implica que éstos exhibirían un cúmulo de características apriorísticas, como en las clasificaciones biológicas (Stanislaw Lem, «Todorov's Fantastic Theory of Literature», *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego, Harcourt, 1984, pp. 209-232).

últimos cincuenta años (avalado por causas tecnológicas pero también sociales) conllevan el acceso de los creadores a una inusitada variedad de géneros potenciales. Así J.-M. Schaeffer resume este fenómeno de la gestación de nuevos géneros:

[...] demasiado a menudo tenemos tendencia a identificar la genericidad con uno de sus regímenes, el de la *reduplicación*, mientras que el régimen de la *transformación* genérica (del desvío genérico, por consiguiente) es muy importante también para comprender el funcionamiento de la genericidad textual. El carácter hegemónico de uno u otro régimen varía evidentemente, ya sea con el estatuto institucional (literatura culta, literatura de consumo corriente) o con la época histórica (una época tiende, en general, a limitar los modelos genéricos, mientras que, desde el romanticismo, la tendencia es más bien a la multiplicación). Pero es preciso insistir en que los dos regímenes, aparentemente contradictorios, son las dos caras de una misma función textual<sup>61</sup>.

En resumen, la aparición más o menos súbita de la autoficción y sus ambiciones rupturistas no implica necesariamente que ésta sea una efímera moda, pues sus ansias de transformación son desde luego pertinentes. Aunque su nacimiento oficial se produjera en un contexto aparentemente artificial (como un desafío casi personal de un escritor a un crítico), sus planteamientos responden a necesidades expresivas típicas de la contemporaneidad. Ahora bien, sí se puede aceptar que la todavía escasa tradición de este tipo de escritura dificulta hablar de unos rasgos generales o de modelos textuales autoficticios. Éstos resultan indispensables para que los creadores compongan obras en una estela cultural concreta y que los lectores se sitúen en un horizonte de expectativas que oriente la interpretación de su lectura. Puede que el paso del tiempo colabore a conformar un corpus de textos autoficticios suficiente como para que su conversión en género sea efectiva. Por ahora, escritores como Claudio Magris, J. M. Coetzee, W. G. Sebald, Paul Auster, Enrique Vila-Matas o Javier Marías han contribuido a consolidar una tradición internacional para la autoficción, al mismo tiempo que cada una de sus nuevas obras amplía el horizonte de expectativas de sus lectores.

Así pues, por lo que a este estudio concierne, la autoficción no será considerada sólo una etiqueta genérica convencional sino una forma de narración ficticia que pone en marcha mecanismos de cooperación lectora específicos para revelar cierta intención autorial. Dichos mecanismos e intenciones, aunque se analizarán en detalle más adelante, se resumen en un esfuerzo por

61 J.-M. Schaeffer, «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica», *Teoría de los géneros literarios*, op. cit., pp. 155-179, pp. 177-178. Publicado originalmente como «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique», *Poétique*, 53 (1983), pp. 3-18.

problematizar la figura del autor real dentro de su obra y hacerlo imprescindible para la interpretación lectora. En otras palabras, la autoficción es un recurso de comunicación cultural cuyos efectos, precisamente por no reducirse a una categoría cerrada, se pueden reproducir en otros artes narrativos. En todos estos artes no textuales la autoficción también se manifiesta como una retórica específica para la exhibición de la figura del creador dentro de su propia obra, la cual desencadena de nuevo una interpretación ambigua por parte del receptor. Por tanto, aunque su realización concreta varíe en cada caso, la autoficción se configura como una estrategia interartística que permite acercarse a la cuestión de la identidad en la cultura contemporánea. Por más que sus manifestaciones puedan diferir de un arte a otro, sus objetivos y efectos son coherentes. En este sentido, la idea de narración autoficticia escapa así de los límites de los géneros textuales tradicionales para presentarse como un concepto narrativo transversal cuyos límites son marcados por el uso de los creadores y del público.

### 3. Fronteras de la autoficción: autobiografía, ensayo y novela

Al pasar revista al avance de la narrativa contemporánea en una reseña significativamente titulada «Problemas del yo y de los otros», Jorge Carrión establece tres pautas profundamente interconectadas que han determinado la narrativa de principios del siglo XXI:

Las tendencias de la narrativa actual (aviso a los tradicionalistas, sí, hay cientos de precedentes) complican la posición del lector de este inicio de siglo. Al menos tres tendencias constituyen otras tantas complicaciones: la asunción personal de una tradición universal, que imposibilita las lecturas sostenidas exclusivamente en la tradición nacional; el giro autobiográfico, que hace más compleja la noción de lo ficcional; y la superación del género, que deja en manos del lector la decisión de qué era al cabo lo que ha leído (la editorial, por si acaso, va a publicar el libro como novela)<sup>62</sup>.

Como aquí señala Carrión, la literatura actual viene mostrando desde el Romanticismo una creciente y tozuda falta de respeto por los límites y las fronteras, tanto por los de las tradiciones nacionales como por los de los géneros convencionales. Los textos literarios de la narrativa de comienzos de siglo parecen buscar una forma de salirse de sus márgenes en pos de insospechadas conexiones con otros autores, otras lenguas, otras culturas, otros géneros y hasta con sus propios lectores. Una «tradición universal», en palabras de Carrión, basada en la traducción y la superación de temas demasiado particulares. Y también una determinación por burlar la forma de los géneros literarios mediante un esfuerzo de originalidad personal que sorprenda las expectativas

.....  
<sup>62</sup> Jorge Carrión, «Problemas del yo y de los otros», *ABCD*, 866 (6 de septiembre del 2008), p. 16.

del lector. En esta progresiva globalización cultural y mixtificación de géneros, el «giro autobiográfico» aparece como una consecuencia más de la importante herencia romántica que ha gestado el panorama literario contemporáneo. La sobrevaloración de la originalidad personal como valor artístico implica un anhelo por la sinceridad literaria, por la manera en que cada individuo afronta la creación. Además, a medida que la novela pierde interés por representar la Historia para centrarse en la intimidad individual, otros géneros documentales se han empapado de sus recursos formales y aspiraciones.

Los textos autoficticios se sitúan por supuesto a la cabeza de estas tendencias. Su recurso a una tradición universal de lecturas resulta manifiesto, mezclan de forma explícita géneros diferentes como la autobiografía, el ensayo y la novela autobiográfica, y todo ello con el objetivo de crear un híbrido narrativo. En este sentido, el surgimiento de la autoficción y su actual estatuto en el panorama literario sólo puede analizarse teniendo en consideración los géneros que han vertebrado su gestación y el horizonte de expectativas de su recepción. Por lo tanto, antes de acometer el estudio de la autoficción propiamente dicha, se dedicará un capítulo a la reconsideración de los géneros y subgéneros de los que ésta deriva y con los que aún hoy mantiene un productivo diálogo. Ninguno de dichos análisis será exhaustivo, pues esos géneros no son el principal objeto de interés de este estudio, pero sí se ofrecerá un acercamiento suficiente a su naturaleza, a sus rasgos formales y a las expectativas de lectura que despiertan en sus lectores.

En concreto, en las siguientes páginas se abordará el estudio de los orígenes, la evolución y el alcance de la autobiografía, del ensayo literario y de la novela de inspiración autobiográfica. Sobre la selección de estos tres géneros cabe señalar que, hasta ahora, la autoficción ha sido generalmente descrita como un híbrido narrativo a medio camino entre la autobiografía y la novela (así lo vieron Lecarme, Darrieusecq y otros, para quienes la esencia de la autoficción radicaría en el juego con el parecido formal de ambas manifestaciones<sup>63</sup>). Aquí, sin embargo, se evaluará también un tercer género cuya ascendencia sobre la autoficción hasta ahora apenas había sido tenida en cuenta: el ensayo literario.

---

63 Lecarme analiza siempre la autoficción como un punto intermedio entre lo ficticio (representado por la novela) y lo no-ficticio (representado exclusivamente por la auto/biografía): «Qu'est ce qui empêchera un lecteur de lire *comme un roman* une autobiographie, et *comme une autobiographie* un roman, puisque le lecteur est toujours libre et souvent contrariant?» («L'autofiction: un mauvais genre ?», *art. cit.*, p. 248, cursiva del original). Y del mismo punto de vista parte Darrieusecq: «L'important est de constater à quel point l'autofiction met en cause la pratique 'naïve' de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux *roman* que convoque le paratexte» («L'autofiction, un genre pas sérieux ?», *art. cit.*, p. 379).



De manera escueta, cabe señalar que las tres formas literarias que aquí se examinarán pueden aunarse bajo la noción de «literatura del yo». Es decir, las tres coinciden en su interés por el «yo» como sujeto y objeto de la narración. De hecho, estos géneros comparten también unos orígenes lejanos comunes, pues los tres se enraízan en la tradición humanista occidental que, gracias a san Agustín, Petrarca, Dante, Montaigne o Rousseau, acabaría por forjar una idea sólida de la categoría de *autor*. El nacimiento de dicha noción está por supuesto unido a largos procesos culturales de afirmación del individuo y de la privacidad, pero también aparece fuertemente relacionado con la gestación del concepto de «obra» como una unidad invariable y significativa. Es decir, la transformación que hacia el siglo XIV habría ido convirtiendo las recopilaciones de códices heterogéneos en libros unitarios asociados a una idea previa de autor supone un paso definitivo hacia la creación de una imagen del «yo»<sup>64</sup>. En otras palabras, cuando un conjunto de *textos* (pura materialidad) acaban por componer una *obra* (abstracción ligada al concepto de *autor*) resulta posible empezar a hablar de la emergencia progresiva de un interés por el «yo» creador.

Para describir mejor los puntos en común y divergencias de las escrituras incluidas dentro de la «literatura del yo» en el panorama artístico contemporáneo, algunos autores han propuesto la valiosa noción de «espacio autobiográfico» en oposición a la idea de género autobiográfico<sup>65</sup>. Dicho espacio se definiría como una amplia esfera de manifestaciones literarias provenientes de diversos géneros que tienen al «yo» autorial como objeto de máximo interés, y englobaría escrituras heterogéneas autorreflexivas entre las que caben el ensayo y la novela autobiográfica. Frente a esta noción, el género autobiográfico propiamente dicho —caracterizado por establecer un sólido compromiso pragmático—, compondría una categoría más estricta de reflexión personal. Es decir, mientras la autobiografía se configuraría como un género narrativo monofónico y dirigido a recuperar hechos históricos mediante la retrospección diacrónica, las múltiples manifestaciones que caben en el espacio autobiográfico se definirían por su estructura polifónica y autorreferencial, así como por su tono redundante y centrado de forma manifiesta en el «yo» discursivo. Respecto a su alcance, la autobiografía *stricto sensu* se orientaría hacia una recuperación referencial de la memoria pasada; en cambio, la escritura del espacio autobiográfico daría preferencia a la introspección ontológica y atemporal del yo a través de una

---

64 Véase J. M. Pozuelo Yvancos, «Teoría del ensayo», *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, Mérida, El otro el mismo, 2007, pp. 235-252, p. 240 y ss. También Roger Chartier, *Entre el poder y el placer. Cultura escrita y literaria en la edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.

65 Término usado por Ph. Lejeune en *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*; Nora Catelli en *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991; y F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo en *Autobiografía y modernidad literaria*, *op. cit.*



continua reflexión diegética. En resumen, frente a la autobiografía tradicional centrada en la narración, la escritura del espacio autobiográfico se entregaría a su propio discurso autorreferencial.

En palabras de F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo, el espacio autobiográfico conformaría, en definitiva, «un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar, en relieve, ciertamente, la presencia del «yo» autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida»<sup>66</sup>. De aquí surgen interesantes ideas para ir asentando un concepto de identificación entre autor y narrador aplicable a la autoficción (otra tipo más de escritura del espacio autobiográfico). Como se verá más adelante, la autoficción bebe de modo directo de las estructuras retóricas de la autobiografía. Sin embargo, entre ambas formas se da una diferencia notable, porque la autobiografía requiere que, de cara a los lectores, se establezca un pacto interpretativo que garantice la identidad nominal y ética entre narrador y autor. En la autoficción por el contrario podría hablarse más bien de una graduación de identidad cercana a la que se pone en marcha en la novela autobiográfica. En ésta, varias alternativas de lectura son presentadas ante el receptor, quien disfruta de la opción de elegir hasta qué punto puede considerar el texto como biográfico. Gracias a esta estrategia, el «yo» autoficcional no se ve acuciado por las constricciones y recelos contractuales que conlleva la autobiografía, sino que posee más libertad para reflexionar o fabular sobre la propia personalidad. Además, la autoficción también se inspira en el ensayo literario porque aquí el autor no aparece ante sus lectores con el objetivo de retratarse, sino de crear un mero cauce de reflexiones personales. Eso sí, de nuevo la autoficción no pone en marcha los procesos persuasivos que caracterizan al ensayo, sino que el lector disfruta de más libertad para guiar sus opiniones acerca de lo que está leyendo.

En definitiva, en las siguientes páginas, se profundizará primero en la autobiografía con el objeto de revisar su historia y cómo la mera posibilidad de su existencia sigue despertando intensas polémicas entre la crítica. A continuación, se anotarán algunas características fundamentales del ensayo literario, un género heredero del diálogo renacentista y cuya influencia se revelará capital para la autoficción. Por último, se dará cuenta de las peculiaridades formales de un espacio tan difícil de delimitar como la novela del «yo» o novela autobiográfica. Tras estos análisis, se pasará a investigar las singularidades de la autoficción.

---

66 *Ibíd.*, p. 220.

### 3.1. La autobiografía

Pese a las numerosas manifestaciones que caben dentro de lo autobiográfico, por lo general se entiende que el género como tal sólo germinó a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, desde los presupuestos ideológicos y estéticos de la Modernidad. Hasta ese momento, Ph. Lejeune establece que sólo existieron prácticas literarias «preautobiográficas» aisladas, aunque con algunas modalidades muy difundidas, como la confesional o la epistolar (como ya se adelantó en el punto 2.1.1.1.1)<sup>67</sup>. Una vez emergido el género con Rousseau en 1770, sus manifestaciones vivieron un auge notable, pero aun así tardaron mucho tiempo en convertirse en materia de investigación. De hecho, la constitución de la disciplina de estudio no suele cifrarse hasta 1956, a raíz de las investigaciones de Georges Gusdorf («Conditions et limites de l'autobiographie»). Dada la amplitud del fenómeno autobiográfico, en las siguientes páginas se llevará a cabo un sucinto análisis de la evolución del género y, luego, de los mayores problemas teóricos que comporta. En el repaso se hará mención especial a la historia del género en España, pues por más que el cultivo de lo autobiográfico haya sido escaso en comparación a otras tradiciones europeas, sigue teniendo una cierta raigambre en las letras hispanas<sup>68</sup>.

En sus orígenes, la autobiografía se nutre de diversas fuentes religiosas: la nueva visión que representa el cristianismo de la época de la patrística, y el protestantismo, cuya aparición es simultánea al desarrollo del individualismo burgués<sup>69</sup>. En efecto, con la dicotomía entre alma y cuerpo que el cristianismo

---

<sup>67</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 43.

<sup>68</sup> Anna Caballé ha defendido en numerosos lugares la existencia de una tradición autobiográfica en las letras hispanas (véase por ejemplo «El tópico de la escasa afición» en *Narcisos de tinta*, Málaga, Megazul, 1995, pp. 131-137). Y Randolph Pope ha señalado que, aunque lo autobiográfico tuvo un cultivo temprano en España, el brote fue sofocado justo cuando el género empezaba a florecer en Europa. En su lista de escritores confesionales medievales y renacentistas figuran doña Leonor López de Córdoba, Diego García de Paredes, Martín Pérez de Ayala, Santa Teresa, Diego de Simancas, Esteban de Garibay y Zamaolla, Diego Suárez Montañez, Alonso de Contreras, Diego Duque de Estrada, Miguel de Castro, Domingo Toral y Valdés, y Diego Torres de Villarroel (*La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Fráncfort, Lang, 1974, p. 2).

<sup>69</sup> M. Batjín reivindicó el carácter autobiográfico de ciertos actos de la *polis* griega, como los elogios fúnebres y las autodefensas judiciales o forenses (José Domínguez Caparrós, «Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía», *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, op. cit., pp. 177-186, p. 179). M. Foucault también retrotrae el desarrollo de la subjetividad a la cultura griega clásica, aunque sólo en cuanto producto de ciertas prácticas cotidianas, no como respuesta a las relaciones con los otros ni como fuente de identidad (Gilles Deleuze, *Foucault* [1986], Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 101). Sin embargo, J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos ha relacionado la emergencia de las escrituras del yo con la normalización de la escritura, señalando que estos géneros no han tenido formulaciones orales en ninguna tradición occidental. Esto se debería, en

extiende, se empieza a configurar el ámbito de la vida interior, que tanta importancia adquirirá de cara al desarrollo de una concepción sólida de la intimidad. De forma simultánea a la implantación del cristianismo en los territorios del antiguo Imperio romano, se populariza el concepto del individualismo cristiano, basado en la responsabilidad sobre los propios actos para lograr la salvación personal. Partiendo de que la existencia terrenal es una prueba y que ningún acto escapa a la omnipresencia divina, el rito del examen de conciencia y de la confesión se convierte en motor de la reflexión sobre la memoria personal. En este sentido, como fenómeno ideológico y cultural, el cristianismo conforma un marco que contribuirá de manera fundamental al surgimiento histórico de diversas modalidades narrativas preautobiográficas, vinculadas con el modelo confesional. Las vidas de santos y las epístolas, por ejemplo, se convertirán en un modelo de literatura biográfica. Pero será san Agustín quien inaugure en el siglo iv con sus *Confesiones* un modelo narrativo biográfico bien perfilado. Aunque de lenta repercusión, su influencia pervivirá luego durante el Renacimiento en los relatos de religiosos que, como en el caso de santa Teresa, cumplirán el encargo de sus directores espirituales de poner por escrito su vida y sus experiencias interiores.

De este modo, la ideología cristiana del medievo preparó el camino para la búsqueda de una identidad más asentada que tuvo lugar durante el Renacimiento. Históricamente, el espacio autobiográfico se irá ampliando en respuesta a las corrientes antropológicas y humanísticas que hacen hincapié en la importancia del individuo, en la vida humana y en la búsqueda interior. El surgimiento de grandes urbes dispone el desarrollo de un sistema económico y ético propio de la recién nacida clase burguesa. Y este movimiento urbano también trae aparejado una nueva conciencia de las diferencias entre la vida privada y la pública, convirtiendo los hogares en refugios de la mirada ajena. Además, en los países del norte de Europa, la extensión del protestantismo influirá de manera decisiva en la configuración de algunos elementos fundamentales para la transformación del individuo en sujeto independiente y consciente de su autonomía. Entre los factores más influyentes mencionados por G. May destacan la introspección individual para la confesión directa con Dios, la libre interpretación de las Escrituras, el igualitarismo antijerárquico, el derecho a la

---

última instancia, a que la reflexión personal requiere de un ejercicio privado que sólo se puede dar en la intimidad de la escritura, frente al carácter público de otras manifestaciones orales de tipo personal: el encomio, el panegírico, la loa, etc. («Teoría del ensayo», *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, op. cit., pp. 235-252, p. 241).

propiedad privada y la iniciativa mercantil<sup>70</sup>. No en vano, como G. May señala, las primeras grandes autobiografías (de Bunyan, Rousseau, Gibbon, Goethe) procederán en su mayoría de escritores de cultura protestante.

Literariamente, durante el Renacimiento y a lo largo del Siglo de Oro español, cabe destacar la poderosa influencia que las confesiones de san Agustín y el lenguaje bíblico ejercieron sobre la escritura íntima de numerosos religiosos. Por el contrario, la autobiografía secular de nobles y de soldados se inclinó por un tono histórico y no tomó como modelo la obra agustiniana hasta su traducción al castellano bien entrado ya el siglo xvi. A este respecto, será necesario hacer una significativa distinción entre los relatos memorialísticos renacentistas religiosos y seculares («confessional» y «experiential autobiography» en términos de R. Goetz<sup>71</sup>). El primer tipo —ejemplificado sobre todo por la *Vida* de Teresa de Jesús y por las *Confesiones* del jesuita Pedro de Ribadeneyra (escritas hacia 1611)— engloba una escritura centrada en la madurez del escritor y en su reflexión espiritual. Sólo se ocupa de los recuerdos infantiles o del mundo exterior en cuanto estén relacionados con el acto de conversión o la entrega a Dios. Así, esta confesión de corte religioso ofrece un recorrido biográfico mínimo donde la introspección personal atiende a poner de manifiesto la influencia de Dios en la propia vida y a convertir a los lectores. Por el contrario, las crónicas del memorialismo secular se centran en la interacción del escritor con el mundo de su época, y configuran sobre todo retratos de ascenso social o de éxito profesional. En consecuencia, este tipo de narraciones adquieren un carácter de crónica verídica nobiliaria donde la primera persona aspira a ser objetiva. Así puede observarse con claridad, por ejemplo, en el exitoso subgénero de autobiografías de soldados españoles que tanto proliferó durante el Siglo de Oro, como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (publicada en 1632) y también las crónicas de Alonso de Contreras y Diego Duque de Estrada.

Pero será a finales del siglo xviii, durante el auge del individualismo burgués y el laicismo en Europa, cuando se ratifique oficialmente el nacimiento moderno de la autobiografía (Goethe, Vico, Boswell, Franklin...) <sup>72</sup>. Las condiciones de vida

---

<sup>70</sup> Georges May, *La autobiografía* [1979], México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 29.

<sup>71</sup> Rainer H. Goetz, *Spanish Golden Age Autobiography in its Context*, Nueva York, Peter Lang, 1994, pp. 143-158.

<sup>72</sup> Francisco E. Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo xix: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* [en línea]. Disponible en: <<http://www.unirioja.es/servicios/sp/tesis/148.shtml>> [consulta: 10 de diciembre de 2010], p. 291.

habrán sufrido una transformación tan profunda que el nuevo espíritu burgués, una vez conquistadas las bases sociales y económicas, se impone también a la creación literaria y a la reconstrucción de una imagen personal.

En España, sin embargo, el brote de una verdadera tradición autobiográfica quedará sofocado. A lo largo del siglo, además de Moratín y del barón de Maldá, sólo destacan los tempranos esfuerzos biográficos de Torres Villarroel con su *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* (1743). Esta densa narración autobiográfica plagada de ambigüedades y juegos intertextuales trata de dar cuenta de una personalidad cambiante que busca incesantemente una forma de discurso capaz de reflejar los dobleces de la conciencia y la variación del ánimo. Aunque la *Vida* avanza por «trozos» que van dando cuenta cronológica del recorrido vital del autor, el libro acaba componiendo en realidad un conjunto de discursos disgregados, donde el recuerdo del pasado es interrumpido de continuo por la voz irrefrenable del narrador. Pero ante todo, la característica más llamativa de la *Vida* se cifra en la influencia evidente que, ya desde el título, la literatura picaresca ejerce sobre el texto. En concreto, dicha ascendencia se hará patente en el peculiar tono expresivo de los primeros capítulos, en la disposición del avance vital y, sobre todo, en el innovador componente humorístico que impregna el texto. Alejándose de cualquier modelo confesional medieval, Torres ejerce sobre sí mismo una parodia constante. Por ejemplo, en el prólogo al lector el autor procede a rechazar todos los tópicos de la *captatio benevolentiae* asociados con la justificación de un libro de memorias: ni trata de mostrarse humilde, ni acude al tópico de la ejemplaridad, ni niega que su libro esté lleno de embustes, ni oculta que pretende lucrarse con la venta. De un modo parecido, en la introducción a la obra el autor procede también a minimizar la relevancia de su vida y, en consecuencia, del contenido ejemplar de su texto: «Mi vida, ni en su vida ni en su muerte, merece más honra ni más epitafios que el olvido y el silencio. A mí sólo me toca morirme a oscuras, ser un difunto escondido y un muerto del montón»<sup>73</sup>. Mediante este recurso, Torres huye también de los modelos memorísticos renacentistas, destinados a propiciar la fama y actos notables del autor, para asumir con orgullo sus orígenes humildes.

Pero a pesar de este brillante precursor, será en Francia donde el fenómeno de las memorias adquirirá una dimensión radicalmente distinta y más madura. Un movimiento que se plasma, en 1770, en el texto fundacional de *Les Confessions* de J.-J. Rousseau:

---

<sup>73</sup> Diego Torres de Villarroel, *Vida*, Manuel María Pérez López (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 67.

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.

Moi, seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mail fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu<sup>74</sup>.

Como puede observarse ya en este comienzo, a pesar del título inspirado en san Agustín, estas confesiones poco tienen que ver con los escritos autobiográficos medievales, ni en sus motivaciones ni en su realización. El propio Rousseau expresa su conciencia de la originalidad de su empresa («une entreprise qui n'eut jamais d'exemple»), y también reafirma su individualidad con agresiva resolución («au moins je suis autre»). Aunque en la introducción se mencionará brevemente a Dios, esta autobiografía no está motivada en ningún caso por motivos religiosos, sino por un afán de justificación; con esta obra trata de contrarrestar la imagen que de él habían pintado sus enemigos. Para ello, Rousseau asume una búsqueda retrospectiva de las raíces de su personalidad, con el objetivo de aclarar la naturaleza de su ser presente. En este proceso, el autor ofrece enseguida un compromiso explícito de sinceridad absoluta («Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire»). Así, a lo largo del relato, si Rousseau se pinta como sujeto de las circunstancias también se muestra libre en sus sentimientos, porque no aceptará regla o imposición alguna. La decisión de narrar su autobiografía compone, en este sentido, un acto de libertad.

A partir de la publicación póstuma de esta obra y a lo largo de todo el siglo XIX seguirá «la primera gran ola de autobiografías» que conformará definitivamente un modelo de escritura (J. H. Hung y K. P. Moritz, Gibbon, Alfieri y Benjamin Franklin, sobre todo)<sup>75</sup>. Además, durante esta época, la burguesía impondrá finalmente su modelo económico, político y cultural liberal, que en el ámbito literario dará pie al triunfo de la novela realista, donde el análisis socio-histórico y la indagación psicológica del personaje se convertirán en prácticas capitales. Así, condicionada por la época de su surgimiento y configuración, la autobiografía decimonónica se situará al lado de las ciencias de la historia y la psicología, y mostrará una acusada preocupación por el objetivismo y los detalles<sup>76</sup>. Por lo

---

74 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, París, Hatier, 2003, p. 9.

75 G. May, *La autobiografía*, op. cit., p. 21.

76 F. E. Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, op. cit., p. 329.



que respecta a España, si en el siglo de las luces las letras hispanas no se habían sumado al auge de la escritura autobiográfica que se viviera en otros países, ahora sí se forjará una tradición notable, aunque de corte político y orientada a la anécdota más que a la confesión. La voluntad de poner por escrito el testimonio de los sucesos más relevantes del siglo —y, por tanto, de alcanzar cierto reconocimiento histórico— se convertirá en un objetivo para memorialistas entre los que destacan Manuel Godoy, Antonio Alcalá Galiano, José Nicolás de Azara, Manuel Pando, Ernesto García Ladevese o Francisco Espoz y Mina<sup>77</sup>. Sus obras atenderán todas a un canon autobiográfico cuya máxima expresión puede cifrarse en el modelo de las *Memorias de un setentón* (1881) de Mesoneros Romanos, un gran éxito en su época. Se trata de una suerte de memorialismo que sortea, con soltura, cualquier alusión introspectiva comprometida así como los datos biográficos más fundamentales. Como señala Caballé, consiste en una «larga elipsis autocognoscitiva»<sup>78</sup> que sustituye el autorretrato con una profusa serie de detalladas anécdotas históricas.

Dicho modelo, según comenta la misma Caballé, puede rastrearse aún hoy en día en España en la prosa literaria y social de las autobiografías de Carlos Barral, Julio Caro Baroja, Cela, Jorge Semprún o Caballero Bonald, todas ellas emparentadas en cierto modo con la ficción. Por el contrario, Juan Goytisolo, Terenci Moix o Carlos Castilla del Pino representarían otra tendencia de línea francesa más arriesgada confesionalmente. A este respecto, Manuel Alberca ha ligado en diversas ocasiones el desarrollo de la autoficción peninsular con esta reticencia al confesionalismo característica de las letras hispanas, así como con la abierta impopularidad que el género autobiográfico concita aún en la literatura occidental. Según Alberca, a pesar del auge de la narrativa personal que se ha

---

77 Aunque la mayoría de estos autores preferirá utilizar el término más prestigioso de «memorias», desde mediados del siglo se irá haciendo común en España el término de «autobiografía», que Juan Valera utiliza ya en un sentido crítico en 1854 y también con un significado literario en su poema festivo *Autobiografía en alehuyas* (1878). Pronto, Pardo Bazán será la primera en emplear también el término para nombrar un texto ficticio: *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879). Para un análisis más detallado de las primeras apariciones de la palabra en la literatura y la crítica española, véase Félix López García, «De la entrada de la voz 'autobiografía' en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854-1898)», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 12: 2 (2009), pp. 5-27.

78 Anna Caballé ha señalado mediante expresión que el modelo hispánico tradicional de autobiografía corresponde a las memorias decimonónicas del estilo de Mesonero Romanos, en las que la narración sucesiva de una larga serie de anécdotas permite evitar cualquier confesión verdaderamente íntima: «El modelo “visto y vivido”, basado en la elipsis de la interioridad y en el aporofatismo de la memoria elaborada, si ésta no es política». En «La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico», *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Celia Fernández y M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (dirs.), Madrid, Visor, 2004, pp. 145-155, pp. 151.



vivido internacionalmente desde el último cuarto del siglo xx, lo autobiográfico sigue arrastrando un aura de falta de calidad literaria heredado de la centuria anterior<sup>79</sup>.

Ahora, una vez repasados brevemente los orígenes de la autobiografía, conviene preguntarse hasta qué punto ésta, al ir constituyéndose en una manifestación literaria independiente, ha trastocado las relaciones tradicionales de los otros géneros. Como es obvio, la autobiografía no es una de las formas literarias delimitadas por la poética aristotélica y escapa por tanto a las concepciones tradicionales de su filosofía. Por ello, sobre todo desde el Romanticismo, la progresiva asunción de lo autobiográfico como una manifestación con valor literario ha supuesto una conmoción en el seno del rígido sistema de géneros, cuya estabilidad sigue siendo hoy en día un tema de agitado debate. Es decir, mientras los géneros referenciales se iban haciendo un hueco como manifestaciones literarias, dejando de lado su mero interés político e histórico, su inserción en el canon se ha contribuido a despertar también cuestiones relacionadas con la utilidad de lo artístico.

En este sentido, además de conflictos de asignación a una tradición textual, lo autobiográfico plantea también acuciantes cuestiones sobre las relaciones entre lo referencial y lo imaginario. En primera instancia, el espacio autobiográfico parece ocupar un lugar bien diferente al de la ficción en el campo de la literatura: la ficción se define como una narración de sucesos imaginarios mientras que la autobiografía se construye como una expresión que puede tener incluso valor histórico. Así lo han entendido los receptores de ambos tipos de escritura, que no han dudado en desarrollar estrategias de lectura opuestas para cada una. Y, sin embargo, al comparar la autobiografía literaria propiamente dicha y la novela se hará evidente que los límites entre ambos géneros son innegablemente

---

79 «Durante el siglo xx, la corriente formalista predominante en los estudios literarios ha menospreciado los valores que no estuvieran representados por el objetivismo textual desligado de cualquier excrecencia subjetiva o por estructuras puras y autosuficientes sin adherencias extratextuales de cualquier tipo, personales, sociales o históricas» (M. Alberca, *El pacto ambiguo*, op. cit., p. 102). También Ph. Lejeune reconoce este desprecio generalizado y cifra la procedencia del rechazo hacia lo confesional en el discurso «La littérature personnelle» entonado por Brunetière en 1888 («Un siècle de résistance à l'autobiographie», *Pour l'autobiographie: chroniques*, París, Seuil, 1998, pp. 11-25). Por su parte, Ph. Gasparini se retrotrae más para mostrar cómo durante siglos resultó impensable tildar de literarios los textos autobiográficos de Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Gide o incluso Sartre; un rechazo que, a la postre, radicaría en el espíritu reduccionista del sistema de géneros aristotélico: «Cherchant l'essence de la poésie, Aristote invalidait méthodiquement la plus grande part de la littérature grecque pour ne retenir en fin de compte qu'un seul paradigme de parfaite littérature, *Edipe roi* de Sophocle» (*Est-il je?*, op. cit., p. 304).

borrosos<sup>80</sup>. Por un lado, la novela, ya desde el *Lazarillo*, ha potenciado su parecido formal con la autobiografía con el fin de aumentar su verosimilitud; por otro, la autobiografía siempre ha sido sospechosa de transformar la realidad o incluso de reinventarla en provecho del autor, de modo que, para distanciarse de las ficciones y ganar en objetividad, ha llegado incluso a renunciar a su estilo literario. Esto, por supuesto, no ha sido suficiente. Y es que los problemas de la autobiografía para captar la realidad no son de orden estilístico sino más bien epistemológico: por más que un escritor objetive su lenguaje hasta salir incluso del campo de lo literario, ¿cómo puede una mirada retrospectiva captar la verdad del pasado y ser testigo fiable de la historia?

Estas objeciones sobre la capacidad referencial de la escritura que tanto acuciaron a la novela realista han afectado también a la verosimilitud del espacio autobiográfico. De hecho, con el devenir del siglo xx, una vez que todas las manifestaciones artísticas fueron adquiriendo una notable desconfianza hacia los referentes, la autobiografía se vio obligada a evolucionar de acuerdo con esta nueva concepción imperante de la realidad y a buscar nuevos medios de autorrepresentación del sujeto (Jorge Semprún, Caballero Bonald y otros han trabajado por reformar el género desde presupuestos más literarios y novelescos). Así, la autobiografía posmoderna tiende a asumir el «yo» como una creación textual, necesariamente fragmentaria, y por ende, rechaza la expresión lineal factual en favor de una narración más reflexiva y estética; de ahí su inevitable acercamiento a las formas narrativas de la novela. Como afirma, entre otros muchos, Caballero Bonald: «También la memoria es un género de ficción»<sup>81</sup>. En este sentido, se puede decir que el foco de interés de la narración autobiográfica actual ha dejado de centrarse en la relación del «yo» con los hechos históricos para consagrarse más bien a la observación de las relaciones de ese «yo» con el propio texto y a la manera en que la narración recrea su identidad. Esta evolución responde a necesidades culturales contemporáneas y al progresivo auge de la literatura autorreflexiva, pero no resuelve los problemas

---

80 Por supuesto, también hay excepciones, obras de ficción que fueron interpretadas como autobiografías y viceversa. Estos casos son interesantes en cuanto que confirman el absoluto parecido formal de la autobiografía con la ficción y el hecho de que, ante un relato personal sin paratexto que determine la naturaleza del texto y sin propuesta explícita de pacto de lectura, el lector se debate entre estas dos posibilidades. Georges May cita los casos de las *Mémoires du Monsieur de Pontis*, que fueron interpretadas durante mucho tiempo como una ficción, mientras que la novela pseudoautobiográfica de Louise d'Epinay, *Histoire de madame de Montbrillant*, fue publicada como un relato verídico e incluso titulada *Mémoires de Madame d'Epinay* (*La autobiografía*, op. cit., p. 213). Un paso más allá, en los últimos años han salido a la luz casos de escritores que publicaron relatos biográficos falsos haciéndolos pasar por verídicos (James Frey, Norma Khouri, Jayson Blair), lo cual ha causado un profundo malestar entre sus lectores. Véase Jesús Marchamalo, «Verdad o mentira», *ABC* (4 de enero de 2009), pp. 56-57.

81 Entrevista con Javier Rodríguez Marcos, «La literatura también es un ajuste de cuentas», *El País. Babelia* (15 de septiembre de 2001), pp. 6-7, p. 6.

clasificatorios y epistemológicos que plantea el género. Todavía es necesario preguntarse dónde reside finalmente esta capacidad de la literatura para canalizar el «yo».

El padre de la filosofía estructuralista, R. Barthes, fue el primero que, ya en los años sesenta, puso de relieve que esa construcción narrativa del «yo» no es más que eso: una imagen que nada tiene que ver con el hombre que supuestamente describe. En su revolucionario ensayo «La mort de l'auteur»<sup>82</sup> (escrito en 1968 pero sólo publicado oficialmente en 1984), Barthes señala que una vez un texto ha sido publicado, su sentido depende completamente del lector, pues su lectura supone una íntegra reescritura. La intencionalidad del autor, por su parte, no jugaría ya ningún papel en el futuro interpretativo del texto. El autor, por tanto, sería poco más que una idea destilada de su literatura, ya que por más que el conjunto de una obra pueda arrojar cierta concepción sobre su creador, no podrá decir nada de él en cuanto que hombre. En conclusión, el autor no construye sus textos, sino que éstos lo construyen a él; es decir, el «yo» que se refleja en la escritura no es el autor, sólo es lenguaje. Posteriormente, J. Derrida<sup>83</sup> también insistió en señalar el espacio que media entre creadores y textos. Según él, una vez que el autor ha producido su texto, éste se convierte en un objeto independiente cuya principal característica es la «iterabilidad». Es decir, como si de una máquina se tratara, el texto puede seguir siendo leído y producir significados sin la participación del autor. Por ello sería posible hablar de una escritura huérfana e independiente de su creador. En este sentido, la firma del autor (la señal que luego Lejeune consagraría como prueba suprema de la identidad del autor y protagonista de la autobiografía) se convierte así según Derrida en la marca de la ausencia del autor.

Sin embargo, estos postulados no adquirieron peso en la crítica francesa de forma inmediata, y en la misma época resulta posible encontrar otros planteamientos divergentes de corte narratológico que trataban de poner orden en el panorama de los géneros y de las relaciones entre autores y lectores. En concreto, a partir de una serie de artículos publicados entre 1972 y 1974, Ph. Lejeune elaboró en su célebre *Le pacte autobiographique* (1975) una definición de autobiografía que se ha convertido en referencia indiscutible a la hora de hablar del género. Aunque su tesis ha sufrido luego críticas (e incluso el mismo Lejeune ha reconocido que su definición pecaba de enciclopedismo<sup>84</sup>), su trabajo

---

82 Roland Barthes, «La mort de l'auteur» [1968], *Le bruissement du langage*, París, Seuil, 1984, pp. 61-67.

83 Véase el capítulo «Firma, acontecimiento, contexto», *Márgenes de la filosofía* [1971], Madrid, Cátedra, 1989, pp. 347-392.

84 Ph. Lejeune, «Le pacte autobiographique (bis)», *Moi aussi, op. cit.*, 13-72, p. 14.

sigue destacando por haber sido uno de los primeros intentos de definir la autobiografía desde presupuestos literarios y no sólo históricos o psicológicos. Su célebre definición se cifra en lo siguiente:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>85</sup>.

Con esta aproximación, Lejeune trató de analizar todos los factores que competían en la percepción del género: su forma, la posición del narrador y del autor, y el tema. Si bien la necesidad de que una autobiografía esté escrita en prosa resulta insegura (R. Quenau, *Chêne et chien*; G. Perros, *Une vie ordinaire*), la retrospección sí que configura un aspecto imprescindible para que el escritor pueda convertir su memoria en material literario, y del mismo modo, el énfasis temático en la individualidad frente a la crónica social constituye la diferencia más importante de la autobiografía con respecto a las memorias.

Ahora bien, ninguna de estas ideas alcanza a componer una definición distintiva de la autobiografía, ni una separación entre lo ficticio y lo no-ficticio; para Lejeune, en realidad, la idiosincrasia del género radica en la peculiar relación que se establece entre firma, narrador, autor y personaje. Aunque la definición arriba mencionada no lo cite, el gran hallazgo de las investigaciones de Lejeune se cifrará en su valiosa noción del «pacto» o «contrato» autobiográfico. Es decir, un acuerdo establecido entre un autor que se esfuerza por ser sincero y un lector que debe descodificar ese texto. Para que dicho pacto sea posible y ajeno a las falsificaciones, se debe garantizar la identidad entre autor real y narrador textual arriesgando el nombre propio (o, en otras palabras, la firma). En este sentido, si el nombre del autor coincide con el del personaje se podrá hablar de pacto autobiográfico pleno; por el contrario, la ausencia de nombre propio del personaje o la divergencia nominal con el autor presupondrán, respectivamente, un cierto desapego hacia lo narrado o bien el establecimiento de un pacto novelesco.

Más allá de las múltiples excepciones y casos ambiguos a que pueda dar lugar ese sistema (el cual, de hecho, acabaría engendrando unos años después por mero accidente el concepto de autoficción), su mérito radica en preguntarse si es posible hablar de identidad entre un protagonista y un narrador intratextuales con un autor extratextual. A pesar de que la primera persona gramatical (mayoritaria pero no indispensable en la autobiografía) puede

---

85 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* [1975], París, Seuil, 1996, p. 14.

apuntar ciertos vínculos de similitud entre narrador y autor en la teoría de Lejeune, la categoría de autor real queda definitivamente fuera de los márgenes del texto, y su tratamiento lógico y semántico es por tanto diferente. De este modo, más allá de cualquier relación de similitud o autenticidad, la coincidencia del nombre propio se convierte para Lejeune en el único fundamento garante del pacto de identidad autobiográfico; un elemento mediante el que el sujeto de la enunciación logra remitir fuera del texto. Por tanto, sólo la firma se alzaría, en el momento de la publicación, como un enlace directo con el autor, un «yo» mítico que los lectores deben encargarse de asumir. En este sentido, la noción de pacto referencial conforma una llave para replantear lo autobiográfico desde puntos de vista pragmáticos (que, como se verá más adelante, servirán también para acotar lo autoficticio).

Sin embargo, la teoría de Lejeune ha encontrado una vigorosa oposición en los razonamientos del deconstruccionismo francés. En concreto, críticos como Paul de Man han negado la posibilidad de aceptar un vínculo semántico de identidad entre autor, narrador y personaje garantizado por la firma del autor, ya que rechazan la existencia misma de un «yo» previo al relato. A este respecto, a partir de un comentario a un poema de Wordsworth, Paul De Man desarrolló en su artículo «Autobiography as De-Facement» («La autobiografía como desfiguración») una hipótesis que se ha convertido en punto de referencia obligatorio para los estudios autobiográficos<sup>86</sup>. Dicha teoría postula que la estructura retórica del lenguaje produce una ilusión de referencialidad que llega a confundir al lector haciéndole olvidar que la sustitución del «yo» del autor por el «otro» del texto es precisamente eso: una sustitución, un tropo. Por ello, la raíz referencial de la autobiografía sólo alcanza a ser una ilusión; es el texto el que determina la creación de un «yo» al mismo tiempo que lo narra.

Para llegar a esta conclusión, Paul de Man utiliza la figura de la prosopopeya como concepto articulador. En la retórica clásica, dicho tropo puede entenderse como una personificación, pero aquí De Man se centra más bien en el modo en que esta figura de pensamiento permite poner un discurso en boca de un muerto o de un personaje privado del habla. La prosopopeya, por tanto, conformaría un recurso literario emparentado con la metáfora y capaz de atribuir la palabra a personajes fallecidos o ausentes, a los se evoca para comunicar sus ideas y sentimientos. Por tanto, aunque la figura de la prosopopeya no implica similitud ni identidad, sí permitiría establecer una relación entre un ser ausente y aquello que se propone como su máscara. Partiendo de este razonamiento, De Man

---

86 Paul de Man, «Autobiography as De-Facement», *MLN*, 94: 5 (diciembre 1979), pp. 919-930 y luego recogido en *Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

aventura que la autobiografía funciona también como la prosopopeya, pues en ella se trata de conferir, gracias a la escritura, una voz y un rostro a un nombre propio (el autor ausente que firma el texto). Sin embargo, De Man especula con el alcance que los mecanismos de sustitución tropológica adquieren en la escritura autobiográfica y concluye que, si bien ambicionan restaurar la vida desaparecida, al final acaban por revelarse silenciosos, ya que en la medida en que el lenguaje es un tropo, no podrá aludir a la realidad sino sólo a su representación:

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding. Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by autobiography (the prosopopeia of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores. Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause<sup>87</sup>.

En otras palabras, el lenguaje se define básicamente como una figura, de modo que siempre habrá un vacío detrás de aquello que trata de expresar. Este despojamiento resulta aún más evidente en el caso de la escritura autobiográfica porque ésta ofrece al sujeto la posibilidad de representarse y, en el mismo proceso, de desfigurarse. Es decir, para De Man, no hay un «yo» previo al que la autobiografía pueda hacer referencia, señalar por similitud o identificar mediante una firma. Al contrario, la construcción del sujeto es un proceso subsecuente a la escritura autobiográfica. En este sentido el objetivo del relato autobiográfico sería forjar una máscara que trate de reintroducir en las fronteras del lenguaje una realidad que es ajena a él. Por tanto, la autobiografía no podrá ofrecer un verdadero acercamiento al hombre que firma ese relato, sólo canalizaría una imagen desfigurada (la voz y la cara creadas lingüísticamente). Así pues, estas reflexiones dejan patente que para De Man la autobiografía no es un género, sino una figura de la lectura. En consecuencia, los casos de ambigüedad autobiográfica que, como la obra proustiana, aparecían ante Lejeune como meros juegos puntuales con la fiabilidad del *pacto* referencial, se convierten en el sistema teórico de De Man en manifestaciones de la imposibilidad de lo autobiográfico como *género*; es decir, del carácter puramente tropológico de la autorrepresentación.

Las consecuencias epistemológicas que supone asumir la incapacidad referencial de la escritura son muchas, pero aquí destaca sobre todo una: la imposibilidad de identificar al autor real con el narrador de su texto desbarata

---

87 P. de Man, «Autobiography as De-Facement», *art. cit.*, p. 930.



la concepción tradicional del género autobiográfico, pues éste abandona la referencialidad para convertirse ahora en un tipo más de ficción. Parece necesario reconocer, a este respecto, la naturaleza ficticia de todo discurso personal, así como que la autobiografía no parte de una concepción definida del «yo» sino que consiste en una autoinvención simultánea a la narración. Sin embargo, P. J. Eakin recuerda que, a pesar de todo, los escritores memorialistas siguen viéndose impelidos a contar su vida; y que los lectores, por su parte, continúan leyendo obras de este género y confiando en sus estrategias lectoras para deslindar la ficción del relato veraz: «Let us grant the very concept of the self as a fiction, let us speak in the French way of the textuality of the self. After such knowledge, why do authors still indulge in, and readers still consent to, a fiction of this kind?»<sup>88</sup>. En otras palabras, si la autobiografía sólo es un género fallado incapaz de captar la realidad ¿por qué la escritura confesional sigue resultando tan verosímil?, ¿por qué los lectores estableces procesos de recepción diferentes y asumen los contenidos de la autobiografía como veraces?

A raíz de estas cuestiones, la crítica autobiográfica ha abandonado el paradigma de la vinculación referencial para centrarse en explorar los lazos éticos y performativos que unen a autores y lectores en los textos no-ficticios. Los investigadores posteriores a De Man han coincidido en señalar que la clave que distingue unos géneros de otros —e incluso lo literario de aquello que no lo es— radica en la capacidad de los lectores para asignar valores diferentes a la relación de esos enunciados con la realidad. En este sentido, Á. Loureiro ha achacado a De Man haber interrumpido su razonamiento en la mera negación tropológica de la autobiografía en vez de ir un poco más allá en su consideración de los aspectos cognitivos y éticos en ella implicados. Es decir, De Man habría abandonado de forma consciente la consideración de la prosopopeya como tropo persuasivo y de contenido judicial para centrarse sólo en su tejido y en la inestabilidad epistemológica que aportan a un texto. Por ello, Loureiro, inspirado por Levinas, insiste en mostrar los procesos de mimesis autobiográfica no como una representación, sino como una creación discursiva de la realidad marcada por su compromiso ético («as desire and belief in representation»<sup>89</sup>). Su teoría parte así de reconocer que la vida siempre desborda la escritura, de modo que la mimesis producida por el discurso autobiográfico estará siempre limitada y, además, podrá ser cuestionada por los lectores. Pero a pesar de estas restricciones, Loureiro insiste en que la autobiografía no debe ser tomada jamás por una ficción. Al contrario, las prácticas discursivas, retóricas y vocativas

---

88 Paul J. Eakin, *Fictions in autobiography. Studies in the Art of Self-invention*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1985, p. 27.

89 Ángel Loureiro, *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000, p. 18.



implicadas en este género tal vez no permitan una representación cognitiva de hechos referenciales, pero sí alcanzan a recomponer el pasado de formas altamente significativas («Life has no meaning; autobiographical text do»<sup>90</sup>). Y para ello, la escritura autobiográfica propone su verdad como un compromiso ético entre escritores y lectores:

More than a restoration, autobiography is a singular act of self-creation as response, responsibility, and promise (of truth). And such that act is dialogical, addressed to the other, and therefore intrinsically contestable and always incomplete<sup>91</sup>.

En conclusión, lo que la prosopopeya construye no es una ficción, sino un sentido de la realidad cuya verosimilitud radica en los lazos morales que unen al «yo» con el «otro». O en otras palabras, la capacidad mimética de la escritura autobiográfica no se destina a captar la realidad, sino a producir sentidos discursivos que reflejen un deseo de sinceridad. Por ello, más que una exploración cognitiva, este género debe entenderse como un acto performativo donde el deseo ético que lleva a escribir o a leer una autobiografía se acaba imponiendo como una realidad de incontestable valor.

En esta misma línea, Pozuelo Yvancos también se ha centrado en los aspectos performativos del acto autobiográfico para señalar que el género, aunque pueda considerarse ficticio en un nivel genético, funciona como un discurso sincero para el lector. Pragmáticamente, la autobiografía comporta una tradición de lectura y desencadena unas expectativas de recepción opuestas a las de la ficción:

Que el “yo” autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no empece que la autobiografía sea propuesta y sea leída —y de hecho lo sea tantas veces así— como un discurso con atributos de verdad<sup>92</sup>.

Es decir, una vez asumida la similitud formal de la ficción y la no-ficción, únicamente los cauces pragmáticos pueden ofrecer información sobre esa singularidad que permite que la autobiografía sea recibida como un género diferente de la ficción. En otras palabras, la autobiografía no puede plantearse sólo en los términos de la relación del «yo» con el texto, pues el sujeto que se

---

90 *Ibid.*, p. 19.

91 *Ibid.*, p. 30.

92 José M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 202.

biografía está inmerso en un marco pragmático. De este modo, resulta necesario insistir en que entre las convenciones del género autobiográfico, prima el diálogo social con el «tú» del lector. Es decir, un contrato de lectura gobierna el comportamiento pragmático de este género: por un lado, el autor se sirve de la retórica biográfica para confesarse y persuadir al lector de la veracidad de sus palabras; por otro, los lectores poseen una competencia lectora que les invita a asumir como hechos reales aquellos enunciados emitidos bajo las convenciones del género autobiográfico. En este sentido, señala Pozuelo Yvancos que el texto autobiográfico se caracteriza por no ser sólo narrativo sino también «performativo», en cuanto que dirige al lector una confesión o justificación<sup>93</sup>. En consecuencia, la tan sospechosa retoricidad de la autobiografía no se dirigiría ya a la ficcionalización del autor (como en la novela) sino a la persuasión del lector. De este modo, a pesar de que formalmente no sea posible afirmar la identidad ontológica de autor y narrador, la autobiografía mantiene ante el lector un compromiso de identidad que resulta imprescindible para asegurar el buen funcionamiento de su retórica de la persuasión. Aquí radica, precisamente, la enorme capacidad de convicción de la autobiografía.

En conclusión, desde una perspectiva moderna, el género autobiográfico se singulariza por su componente social, pues a través de su retórica persuasiva establece un diálogo confesional con sus lectores y con la historia. Es cierto que la corriente autobiográfica actual (en respuesta a la oleada contemporánea de individualidad y revelación del ámbito privado) se ha enfocado de forma preferente en la exploración del individuo y sus verdades privadas. Pero el género no ha perdido a pesar de ello su carácter social; sigue siendo esencialmente un modelo retórico para la justificación y la confesión ante los demás. Por tanto, si bien es cierto que hoy en día este género no es ya primordialmente un documento de crítica ni un testimonio de época, sí sigue siendo un espacio privilegiado para el diálogo social.

Aunque las relaciones entre la autobiografía y la autoficción se analizarán con detalle más adelante en la sección 5.4, cabe concluir este epígrafe con algunas consideraciones a este respecto, pues ahora que el comportamiento pragmático típico del discurso autobiográfico ha sido expuesto, se pueden adelantar ya ciertas características de la autoficción. Ante todo, es necesario señalar que ésta no comparte el carácter de documento social que caracteriza a la autobiografía, ni pretende en ningún caso establecer una identificación ética entre autor y narrador. En realidad, la autoficción pone en marcha una *imitación* del pacto de lectura autobiográfico, utilizando para ello algunos rasgos formales

---

93 *Ibíd.*, pp. 91 y ss.

del género así como el horizonte de expectativas del lector. Dicha imitación no tiene sin embargo un fin engañoso ni tampoco meramente lúdico; al contrario, el juego con la identificación entre autor y narrador busca problematizar la figura de aquél en el relato. Además, el juego con la diferencia de compromisos sociales que media entre la autobiografía y la autoficción quiere poner de relieve la oposición conceptual intrínseca entre ambas manifestaciones. Mientras la autobiografía proyecta la identidad como una noción coherente basada en la disposición cronológica de los recuerdos, la autoficción asume la naturaleza segmentada y variable de la personalidad.

### 3.2. El ensayo literario

Tal y como se señaló en la introducción metodológica al estudio (concretamente, en el punto 2.1.1.1.2), de todas las manifestaciones posibles del ensayo, aquí la investigación se centrará sólo en las de tipo literario; es decir, en el ensayo de carácter subjetivo y que deja traslucir una voluntad de estilo. Quedan por tanto fuera de este campo los ensayos que pueden entenderse como tratados o monografías científicas de carácter objetivo orientados a pintar una realidad externa según las reglas de una rama concreta del conocimiento. Gracias a esta primera separación se podrá desbrozar mínimamente el camino hacia a un género que presenta numerosas dificultades de acotación, pues su notoria maleabilidad obstaculiza una descripción cerrada.

Aunando características heterogéneas, el ensayo literario suele definirse como un texto en prosa de naturaleza expositivo-argumentativa y de extensión por lo general breve que aborda cualquier tema desde una perspectiva dialógica e informal, sin proponer un análisis sistemático. Aunque a veces una asociación de ideas le pueda llevar a conclusiones más generales, el ensayista se ocupa de reflexionar sobre conceptos particulares y contingentes, siempre apoyado en sus experiencias personales y en su opinión individual. Por el contrario, la tarea de construir teorías sistemáticas desde el método científico mediante pruebas, tecnicismos y una bibliografía especializada queda reservada al investigador especialista. En consecuencia, antes que el tema tratado, en el ensayo literario importa la visión personal que el autor manifieste; es decir, su interpretación del asunto abordado. Así, dada la subjetividad intrínseca al ensayo, se ha hablado en numerosas ocasiones de su falta de esencia como género, pues como resume Marichal: «No hay ensayos, sino ensayistas. Estamos, en realidad, más que ante un género, ante una *operación* literaria, un *cómo* en vez de un continente expresivo»<sup>94</sup>.

Aunque el origen del ensayo se cifra de forma oficial en la obra de Michel de Montaigne (creador del término *essai* en su sentido literario y primer practicante consciente del género) su labor se basa en la cristalización de numerosos precedentes. Los *Diálogos* platónicos, las *Epístolas a Lucilio* de Séneca, las *Meditaciones* de Marco Aurelio, las *Obras morales* o las *Vidas paralelas* de Plutarco anuncian en su concepción de reflexiones informales y dialógicas las características más notables de la prosa ensayística. Pero serán las tendencias humanistas del Renacimiento las que —al tiempo que conforman el estatuto

---

94 Juan Marichal, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 14.

de lo autobiográfico— marquen el florecimiento de los discursos y diálogos que más claramente presagian el ensayo. Gómez-Martínez señala que durante el siglo xv aparece en las letras españolas una nutrida tradición de escritores en los que se pueden encontrar ya tempranas actitudes ensayísticas: Fernando de la Torre, Pérez de Guzmán, Fernando de Pulgar y Mosén Diego de Valera<sup>95</sup>. En el siglo siguiente, fray Antonio de Guevara, con su estilo personalísimo y su retoricidad abrumadora, puede ser ya considerado el punto de partida de la tradición ensayística española. Sus *Epístolas familiares* (1542), presentes en la biblioteca de Montaigne, anuncian rasgos importantes del ensayo literario por sus reflexiones digresivas sobre temas variados con un estilo ligero. En una tradición más formal, Alfonso de Valdés destacará por páginas en las que aboga por una reforma erasmista. Y en la misma época, la prosa espiritual de fray Luis de Granada, santa Teresa de Jesús y fray Luis de León también manifiesta rasgos de un estilo dialógico donde la voluntad de autor se impone con fuerza.

Pero tras estos avances, será finalmente Michel de Montaigne quien dé cuerpo y bautice de modo oficial el género con los tres volúmenes de sus *Essais* (los dos primeros tomos fueron publicados en 1580 y ampliados y completados en 1588). Esta vasta obra, compuesta por breves disertaciones donde la docta reflexión filosófica se mezcla con opiniones privadas, compone un impresionante retrato intelectual del bordelés. En su gestación, Montaigne partirá de la asociación heterogénea de varios géneros muy exitosos durante el Renacimiento: cartas (Séneca, Guevara), colecciones de discursos (Tácito, Plutarco, Pedro de Mexía), diálogos (Sócrates, Erasmo, Mexía) y antologías de citas<sup>96</sup>. La importancia de estas influencias es tal que las citas de los autores favoritos de Montaigne se convertirán en un componente estructural de los ensayos. De hecho, se ha señalado a menudo que los primeros capítulos de los *Essais* están conformados por una compacta acumulación de citas comentadas, y que sólo poco a poco la voz del autor va ganando entidad según progresan los libros. Ahora bien, resulta llamativo cómo, por defectos de la memoria o de forma voluntaria, esas citas suelen aparecer transmutadas o aplicadas en un contexto muy diferente del original. Este sorprendente uso conlleva que la prosa montaignesca tenga un componente metaliterario sustancial, pero sin que las

---

<sup>95</sup> José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 23.

<sup>96</sup> Peter Burke, «Montaigne y la idea del ensayo» [en línea], conferencia impartida en el ciclo *Montaigne y su mundo*, Fundación Juan March, 2 de febrero de 2008. Disponible en: <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2559>> [consulta: 10 de enero de 2011].

citas resulten meros añadidos prostéticos o de puro afán erudito. Al contrario, Montaigne hace suyos los discursos de los clásicos y entra en diálogo con sus tradiciones.

Además de estas influencias genéricas, otro importante ingrediente cristalizado en los *Essais* se cifra en su notable componente autobiográfico. Así lo aclara Montaigne desde la misma dedicatoria al lector:

Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice : car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premieres loix de nature, je t'assure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain<sup>97</sup>.

En esta famosa apertura, Montaigne manifiesta ya una evidente conciencia de su proyecto de escritura y enfatiza también el carácter personal e incluso autobiográfico de los textos que presenta («je suis moy-mesmes la matiere de mon livre»). Sin embargo, el orden de autoconocimiento que propone esta obra es de un tipo muy diferente al del género autobiográfico propiamente dicho. Montaigne no escribe unas memorias, pero sus ensayos tienden a ejemplificar cada afirmación con una referencia a la vida del escritor, de modo que en conjunto componen un monumental acercamiento a su persona. Echando a un lado la tradición cristiana de la rememoración confesional, Montaigne pone en pie una figuración autobiográfica exclusivamente privada y doméstica dedicada a sus amigos y familiares<sup>98</sup>. Es decir, en los *Essais* no se hallará ninguna sombra de la culpa o del remordimiento que ponía en marcha la escritura confesional medieval. El arrepentimiento religioso no juega ningún papel en la obra del bordolés, sino que toda su producción se basa en un puro deseo de autoconocimiento individual. La escritura supone, por tanto, un método de comprensión subjetiva que revela las fluctuaciones del «yo» presente, no las tribulaciones del pasado. De esta manera, la escritura ensayística se alza para Montaigne como un modo de pensamiento consustancial al propio ser: «Me peignant pour autrui, je me suis peint en moy, de couleurs plus nettes, que n'estoyent les miennes premieres. Je n'ay pas plus faict mon livre, que mon livre m'a faict»<sup>99</sup>. A partir de este planteamiento, el novedoso título de «ensayos»

---

97 Michel de Montaigne, *Essais*, I, París, Flammarion, 1969, p. 35.

98 F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, op. cit., p. 94.

99 M. de Montaigne, *Essais*, II, op. cit., p. 326.

(es decir, prueba, intento, experimento) describe hasta qué punto el bordelés asume los límites de su conocimiento y de su propio «yo» a la hora de tratar los asuntos que aborda. La imperfección y el tanteo se elevarán así como valores esenciales de la filosofía que anima a esta nueva forma de escritura.

Pero si el ensayo montaignesco aparece definido casi como una actitud o un estilo en el que se exterioriza la manera de ser del autor, el siguiente hito en la historia del género, los *Essays* de Bacon (1597), se revelarán mucho más conclusivos y cerrados. A pesar de inspirarse también en Cicerón, Plutarco y Séneca, el estilo del ensayista inglés es más breve, sentencioso y dogmático que el de Montaigne. Una diferencia que irá marcando ya el desarrollo de un género cuyo máximo rasgo distintivo radica en adaptarse a la individualidad de cada autor.

En España, aunque Quevedo, Cascales y Gracián pueden ser considerados ensayistas tempranos, la influencia de Montaigne tardará en hacerse patente (la primera traducción de los *Essais*, a cargo de Diego de Cisneros, data de 1634 pero se mantuvo manuscrita y hasta 1899 no hubo otra versión disponible en castellano). Tampoco el siglo XVIII puede considerarse propicio para el ensayismo español a pesar de que, internacionalmente, la veloz expansión de la prensa y de las publicaciones periódicas canalizara un medio de difusión ideal para el género. A pesar de la aparición de revistas de inspiración anglosajona (como el *Diario de los literatos en España*, 1737), en esta época sólo fray Benito Jerónimo Feijoo, y en menor medida Cadalso y Jovellanos, practican una escritura ensayística propiamente dicha. La rigidez positivista del estilo neoclásico pudo, como sugiere Gómez-Martínez, frenar la libre expresión autorial que requiere el ensayo literario moderno<sup>100</sup>. Tan sólo el *Teatro crítico universal* (1726-1739) compartirá plenamente el carácter asistemático, relajado y misceláneo que había caracterizado a Montaigne.

En el siglo posterior el género fue practicado en comunión cercana con el artículo de costumbres, como puede verse en la prosa de Mariano José de Larra, pero también vivió una notable aportación liberal propiciada por la filosofía krausista de autores como Francisco Giner de los Ríos. Pero será a partir de 1898 cuando el ensayo llegue a alcanzar su momento de esplendor en las letras hispanas: primero con la generación de Ganivet, Unamuno, Azorín y Maeztu; luego con la de Ortega y Gasset, Madariaga, Pérez de Ayala, Azaña, Marías, D'Ors y tantos otros. De entre ellos, será sobre todo Ortega quien otorgue al ensayo español su reconocimiento internacional y su máxima altura filosófica con textos como *Meditaciones del Quijote* (1914), *España invertebrada*

---

100 J. L. Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, op. cit., p. 28.



(1921), *La deshumanización del arte* (1925) y *La rebelión de las masas* (1929). Aunque tras la Guerra Civil el ensayo sufriera un momento de receso, a partir de la década de los setenta ha vivido una explosión paralela a la del género autobiográfico, convirtiéndose así en una presencia fundamental del panorama literario español<sup>101</sup>.

Por lo que respecta a la recepción crítica del género, a lo largo de su historia y dada su peculiar situación a caballo entre lo artístico y lo científico, el ensayo ha resultado un tipo de escritura de difícil categorización. Al igual que otros tipos de no-ficción, los textos ensayísticos han ocupado un lugar incómodo en el sistema de géneros triádico que hunde sus raíces en la clasificación de los modos enunciativos de Platón. Puesto que la forma dialógica del ensayo no encajaba en ninguna de las casillas existentes, el género fue por lo general allegado a los escritos didácticos y argumentativos. Sin embargo, dicha clasificación pasa por alto la subjetividad, ordenación estética y valores estilísticos propios del ensayo, ya que una obra didáctica debe mostrar una estructuración sistemática y una exposición clara y efectiva para transmitir mejor su contenido. En este sentido, Lapesa sugiere que el ensayo puede considerarse heredero del género del diálogo renacentista, que vivió su gran auge justo durante el siglo posterior a la invención de la imprenta para luego decaer de manera definitiva: «El puesto del diálogo doctrinal ha sido ocupado modernamente por el ‘ensayo’, que apunta teorías, presenta los temas bajo aspectos nuevos o establece sugestivas relaciones sin ceñirse a la justeza ordenada necesaria en una exposición conclusa»<sup>102</sup>. A la luz de esta teoría, las peculiaridades estilísticas y estructurales del ensayo moderno aparecen como herencias del diálogo humanista. Su tratamiento ligero y errabundo de temas diversos desde el personal punto de vista del autor remite por tanto a una tradición inspirada en el discurso oral, con sus lapsos, imprecisiones y rectificaciones incluidos.

A este respecto, F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo<sup>103</sup> llaman la atención sobre hasta qué punto la disposición formal del discurso ensayístico está destinada a lograr una apariencia de espontaneidad que transmita la subjetividad que guía el texto. Su típica estructura fraccionaria, las digresiones, las interrupciones, la yuxtaposición de temas y la asociación libre de ideas transmiten una impresión de pensamiento fluctuante y de diálogo interno. Al igual que en una conversación, los temas del ensayo pueden cambiar de forma caprichosa, puesto que en ningún momento se pretende ser exhaustivo sobre

---

101 Véase Jordi Gracia, «La eclosión del ensayo. Los años sesenta y setenta», *El ensayo español. Los contemporáneos*, Jordi Gracia (ed.), Barcelona, Crítica, 2008, pp. 33-60.

102 Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 181.

103 F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, op. cit., pp. 245-250.

un punto concreto ni centrarse en unos asuntos específicos. En palabras de Montaigne: «Je prends de la fortune le premier argument. Ils me sont également bons. Et ne desseigne jamais de les produire entiers. Car je ne voy le tout de rien. Ne font pas, ceux qui nous promettent de nous le faire veoir. De cent membres et visages qu'à chaque chose, j'en prends un tantost à lecher seulement, tantost à effleurer, et par fois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondement que je sçay»<sup>104</sup>.

Además, el uso del modo del comentario y de la descripción por encima del modo narrativo garantiza al discurso una permanencia constante en el tiempo presente, es decir, en el momento de escritura. Esto permite actualizar de forma continua la presencia del autor dentro de su texto, pues todas las reflexiones giran en torno a su voz. También hay indicios de oralidad en la abundancia de deícticos que refuerzan el eje «yo-aquí-ahora», en el uso casi continuo del tiempo presente y en la constante reformulación del propio discurso mediante preguntas y figuras retóricas como la *amplificatio* (que permite retomar una y otra vez un motivo para reformularlo y desarrollarlo). Las breves conclusiones a que pueda llegar un ensayo quedan así asociadas a un momento concreto de la vida intelectual del autor, siempre sujetas a posible revisión. Por ende, el ensayo literario conforma una práctica fluctuante y constantemente emprendida que se esfuerza por imitar la espontaneidad pensamiento.

Por lo que respecta a su carácter autorreflexivo, el ensayo se singulariza por abordar su reconstrucción del «yo» desde el tiempo presente, es decir, desde el tiempo del discurso. En este sentido, mientras la autobiografía despliega una recreación narrativa y cronológicamente ordenada de las vivencias pasadas, en el ensayo no existe un plan previo para plasmar la identidad del autor sino que ésta se canaliza en el propio texto al mismo tiempo que se va actualizando el discurso. No hay por tanto necesidad de recurrir a una ordenación diacrónica de las experiencias ni a referencias espaciales lógicas; al contrario, el ensayo recurre a una amalgama de tiempos y lugares fundidos en el presente de la escritura porque ése es precisamente el espacio de actualización del individuo. En otras palabras, el ensayo literario no dibuja un retrato definitivo de un «yo» existente, sino que lo construye en el mismo proceso de enunciación. Así, mientras que la autobiografía responde a una dimensión referencial y busca situar al sujeto en relación con su mundo, el ensayo se orienta sobre todo a la introspección y a una disposición textual absolutamente subjetiva. En consecuencia, su capacidad persuasiva no descansa tanto en las pruebas ni en su fuerza confesional, sino en la impresión de autenticidad asociada con ese «yo» que se manifiesta en libertad

---

104 M. de Montaigne, *Essais*, I, *op. cit.*, p. 357.

ante el lector. Así, el ensayo supone una práctica nunca resuelta de recuperación de la personalidad que sólo en la actualización de su escritura puede alcanzar la plena veracidad<sup>105</sup>.

Para ahondar en estas ideas sobre el ensayo literario Pozuelo Yvancos propuso la noción de «Tensión del discurso desde el autor», que describe la actualización de la representación del «yo» en la escritura<sup>106</sup>. Esta idea remite a cierto proceso —inherente al desarrollo la cultura occidental— por el que la literatura deja de representar la realidad para comenzar a construirla mediante signos. En otras palabras, el valor de la escritura literaria no estribaría ya en su facultad de reproducir o imitar algo preexistente, sino en su capacidad de encarnar dicha realidad en la forma misma del lenguaje. De este modo, en el ensayo literario (al igual que en la poesía) el valor artístico no radicaría ya en la excelencia de los temas tratados ni en la validez de las afirmaciones emitidas, sino en la «ejecución» de esas formulaciones. Es decir, en cómo el autor canaliza su texto para convertirse en objeto y sujeto de su escritura. Ahí radica la idea de la «tensión del discurso desde el autor», en cómo el «yo» se apropia de la expresión y organiza su forma para manifestarse desde el presente de enunciación. Dicho proceso explica precisamente el interés humano de un género que, si sólo se basara en la importancia o actualidad de los temas que aborda, quedaría pronto obsoleto. El hecho de que hoy en día el lector siga estando interesado en recuperar las reflexiones de Unamuno, de Ortega o incluso de Montaigne muestra que el verdadero interés de sus ensayos estriba sobre todo en la presencia actualizada de la voz de los escritores.

Estas ideas sobre la decisiva influencia de la sustancia lingüística en el ensayo pueden también apoyarse en las teorías más destacadas sobre el género que vieron la luz a lo largo del siglo xx. En concreto, la primera gran reflexión sobre el ensayo procede de un texto de juventud de G. Lukács. En la carta a Leo Popper que abre *El alma y las formas*<sup>107</sup>, el crítico húngaro establece un acercamiento al ensayo donde éste aparece ya más cercano a lo artístico (y por lo tanto a la forma) que a lo científico (es decir, al contenido). En cierto

---

105 «Montaigne aspira a la subjetividad absoluta y, por ello, su idea de la verdad, liberándose de los límites del conocimiento objetivo, se convierte en la idea de la veracidad personal, individual y subjetiva; en una palabra, en la idea de la autenticidad, es decir, aquello que es tan sólo verdad para Montaigne en el momento en que lo escribe», F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, op. cit., p. 248.

106 J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, «Teoría del ensayo», *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, op. cit., pp. 235-252, p. 247 (véase también «El género literario 'ensayo'», *El ensayo como género literario*, María Dolores Adsuar Fernández, Belén Hernández González, Vicente Cervera Salinas (coords.), Murcia, Editum, 2005, pp. 179-191).

107 Georg Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo», *El alma y las formas* [1910], Barcelona, Grijalbo, 1970, pp. 15-42.

momento de su reflexión, el ensayo es comparado a la poesía y descrito como un recipiente para las ideas del escritor, las cuales no podrían tener cabida en otro formato expresivo. Así, para Lukács, mientras que la poesía recibe la forma del destino, en el ensayo la forma se convierte en destino. Posteriormente, Max Bense aportó nuevas ideas sobre este género en su fundamental artículo de 1947 «Sobre el ensayo y su prosa»<sup>108</sup>. En él, Bense plantea el lugar del ensayo como fuente de conocimiento no marcada en ningún caso por sus diferencias con el arte o con la ciencia sino por su carácter experimental. Es decir, la escritura ensayística no tendría nada que ver con la divulgación, sino que, muy al contrario, encarnaría un modo de pensamiento que se va formando al mismo tiempo que vuelve una y otra vez sobre sí mismo, se interroga, arriesga interpretaciones y se contradice. Theodor Adorno utilizó estas interesantes reflexiones de Bense para ilustrar su propia filosofía sobre el ensayo, la cual se teje en contraposición tanto a la mística formalista de Lukács como al positivismo científico. En concreto, en «El ensayo como forma», Adorno cuestiona las relaciones del ensayo con la ciencia y la filosofía por un lado, y con el arte por el otro. Según sus premisas, el género ensayístico compone un canal único para transmitir saberes filosóficos específicos, pero ha sufrido la influencia de un prejuicio epistemológico que asocia el arte con un mero gesto estético y reserva para la ciencia los conocimientos mensurables. Así, para revelar la verdadera naturaleza del ensayo, Adorno postula que éste goza de una independencia estética que no se debe a su cercanía con el arte, sino a su autonomía formal, conceptual y a su aspiración a la verdad. Y del mismo modo, rechaza la idea positivista de que la reflexión científica, sistemática y objetiva sea el único cauce de acceso a conocimientos verdaderos. Al contrario, el ensayo, precisamente a causa de su subjetividad asistemática, resultaría un medio válido para reflexionar sobre conceptos concretos y cambiantes en torno al hombre y sus vivencias. Además, al no centrarse en la naturaleza (como la ciencia) sino en las obras culturales derivadas de ella, el ensayo contribuiría también a poner de relieve las mediaciones históricas y culturales que atraviesan nuestra concepción del mundo, de la vida y de la verdad («El ensayo denuncia sin palabras la ilusión de que el pensamiento pueda escaparse de lo que es *thései*, cultura, para irrumpir en lo que es *physei*, de naturaleza»<sup>109</sup>). Por todo ello, este género representa para Adorno «la forma crítica por excelencia», ya que su relativismo y su falta de punto de vista externo sólo podrían resultar discutibles si se parte de una noción de verdad ingenua y aproblemática, que no contempla la duda o el cambio.

---

108 Max Bense, «Über den Essay und seine Prosa», *Merkur*, 1 (1947), pp. 414-424. Aquí citado siguiendo a Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo: como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 42-52.

109 Theodor W. Adorno, «El ensayo como forma», *Notas de literatura* [1958], Manuel Sacristán (trad.), Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36, p. 21.

En definitiva, gracias a su capacidad única para centrarse en lo fragmentario y subjetivo, el ensayo compondría para Adorno una crítica al procedimiento científico positivista y a su fundamentación filosófica. Dicho rechazo incluiría, por supuesto, un alejamiento de las premisas que postulan que la investigación de un objeto requiere necesariamente una distancia estética; es decir, un estilo neutro que diferencie de manera meridiana al objeto del sujeto. Al contrario, en el pensamiento ensayístico cada tema exige su forma. Por ende, la exposición subjetiva del género del ensayo, para ser eficaz, requiere acordar el contenido con sus necesidades expresivas en un todo coherente:

La tendencia positivista general, que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible como objeto de investigación, se queda, en éste como en todos sus demás momentos, en la mera separación de formas y contenido: ¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banausía y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma? Según uso positivista, el contenido, una vez fijado según la protoimagen de la proposición de protocolo, debería ser según esto indiferente a su exposición, y ésta tendría que ser convencional, no exigida por la cosa; y toda moción expresiva en la exposición es, para el instinto del purismo científico, peligrosa para una objetividad que saltaría a la vista sólo después de la retirada del sujeto, peligrosa por tanto también para la consumación de la cosa, la cual, se supone, se afirmará tanto mejor cuanto menos apele al apoyo de la forma [...]<sup>110</sup>.

Aunque Adorno tiende a pasar por alto las ideas de Bense que emparentan el ensayo con la poesía, aquí sí aborda la dependencia fundamental de la forma con el conocimiento que ésta transmite. Es decir, el ensayo no puede ser «indiferente a su exposición» puesto que su forma viene «exigida» por el tema que plantea. El fin último de este género no consistente por tanto en transmitir conocimientos, sino en hacerlo a través de un tipo de escritura que es a la vez un modo de pensamiento donde el autor se revela en el presente de enunciación. De esta manera, el género ensayístico se convierte en un pionero de la literatura del «yo», pues no plantea una división entre objeto y sujeto de estudio, sino que acoge la fusión de ambos y los convierte en foco de su interés.

Esta «tensión» que pone en juego el ensayo literario será una de las claves que permitirá comprender la escritura autoficticia. Aunque, como se analizará en los próximos epígrafes, la autoficción ha sido habitualmente relacionada con la autobiografía y la novela por su juego entre lo real y lo ficticio, aquí se mostrará que su forma de reconstrucción del «yo» está mucho más cerca de los recursos del ensayo literario. Es cierto que la autoficción imita el comportamiento pragmático de la autobiografía y el juego con los límites de la ficción propio de la novela,

---

110 *Ibíd.*, pp. 13-14.

pero su interés por actualizar la figura del autor desde el presente se relaciona en exclusiva con los procesos experimentales del ensayo. En este sentido, mientras que la autobiografía elabora un retrato retrospectivo y coherente del autor, la autoficción, como el ensayo, tiende a divagar entre momentos vitales heterogéneos y a ofrecer una representación fragmentaria. El predominio del modo del comentario reflexivo sobre la narración hace que el texto autoficticio se mueva también en el tono atemporal del presente de enunciación. De hecho, las peripecias vitales no se suelen incardinar por ningún orden cronológico, sino que más bien se asocian por impresiones subjetivas e ideas azarosas. Además, la digresión y la yuxtaposición de ideas habituales de la autoficción contribuyen a dar un tono espontáneo y variable a la reflexión personal que encauza el narrador-autor. Por ende, tanto en el ensayo literario como en la autoficción las perspectivas vitales resultan provisionales, desprovistas del tono conclusivo que caracteriza a la autobiografía.

En definitiva, la autoficción, como el ensayo, sobrepasa la mera representación referencial para encarnar una figura del autor dentro del mismo discurso. El «yo» autorial que se actualiza en esas páginas no pretende retratar una realidad exterior (la vida del escritor), sino reflejar una imagen del autor cuya existencia sólo es posible y verídica dentro del propio discurso. Así, resulta posible afirmar que la autoficción tiende a mostrar al escritor en su inagotable proceso de invención; es decir, en su tarea de construirse una identidad inevitablemente segmentada dentro de su propio texto. Tal y como se analizará en la antología de comentarios que cierra este estudio, las obras autoficticias ofrecen una búsqueda personal que poco tiene que ver con una narración retrospectiva al uso. De hecho, la autoficción española exhibe en numerosos casos (sobre todo en las obras de Enrique Vila-Matas y de Javier Marías) más interés por la autorreflexión heterogénea en una ucronía deliberada que por la verdadera recreación del pasado. Esta forma de representar la fragmentación del «yo» a través de una estructura narrativa deshilvanada y centrada en el presente muestra cuánto debe la autoficción al ensayo literario de herencia montaignesca.



### 3.3. La novela autobiográfica

En el continuo literario del que nace la autoficción, en el extremo opuesto al que ocupa la autobiografía, se halla la novela del «yo» o novela autobiográfica. Si, como se ha comentado anteriormente, el género autobiográfico procura la identificación pragmática entre autor, narrador y personaje, la novela personal de corte autobiográfico se caracteriza por desarrollar una ficción en tercera o primera persona en la que la trama refleja algunos acontecimientos de la vida del autor, normalmente periodos breves o sucesos específicos. En este sentido, como es propio de todos los géneros de ficción incluida la novela, no se afirma ningún pacto de lectura que traspase la frontera de la referencialidad. No hay por parte del autor una identificación plena con el narrador ni ninguna voluntad de ser públicamente reconocido en el personaje. Así pues, lo que se intenta en este tipo de novela no es la persuasión del lector, sino la ficcionalización del autor y su ocultamiento bajo la máscara de un personaje imaginario.

Aunque la técnica del relatar sucesos biográficos ocultos a través del disfraz de un personaje y de una ficción no es precisamente novedosa en literatura, en los tres últimos siglos ha sido cultivada con asiduidad. Así, por más que el término de «novela autobiográfica» no se registre hasta mediados del siglo XIX, sí es posible delimitar un avance firme de esta manifestación a raíz del asentamiento de los géneros de la novela y de la autobiografía desde el siglo XVI hasta el XVIII. *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau (1761) y el *Werther* de J. W. Goethe (1774) serán los textos fundadores de una forma que se desarrollará con vigor en la Francia del siglo XIX. La exaltación de la subjetividad y la experiencia privada típicos del Romanticismo encajarán bien con el desarrollo de una vertiente narrativa de trasfondo personal. Así, durante dicha época es posible distinguir tres oleadas de novela autobiográfica en la literatura francesa<sup>111</sup>. La primera, gestada en pleno impulso prerromántico, viene encabezada por *René* (1802) de Chateaubriand (obra cuyo título arriesga el segundo nombre del autor), *Oberman* de Senancour (1804) y *Adolphe* de Benjamin de Constant (1816) entre otros. La siguiente generación de novelistas autobiográficos, ya plenamente románticos, incluye a Sainte-Beuve, Musset y Lamartine. Y finalmente, habrá aún una última etapa, representada entre otros por Jules Vallès, Huysmans y Gidé, donde la novela autobiográfica se disgregará influida por corrientes dispares ya entrado el nuevo siglo. Por su parte, en España, desde el auge de la novela lírica a principios del siglo XX, se ha asentado en el panorama literario una corriente

---

<sup>111</sup> F. J. del Prado, J. Bravo y M.<sup>a</sup> D. Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, op. cit., p. 256.



de subjetividad que ha favorecido la expresión personal a través de todos los cauces. Coincidiendo con el auge del género autobiográfico, en la literatura de ficción de las últimas décadas abundan los narradores-protagonistas y la voz en primera persona resulta omnipresente<sup>112</sup>. Una corriente personal, de confesión y biográfica invade la ficción contemporánea haciendo que la novela abandone la historia externa para centrarse en la indagación personal del personaje<sup>113</sup>.

Por supuesto, al hablar de novela autobiográfica resulta imposible no traer a colación la idea recurrente de que toda obra de ficción tiene un trasfondo biográfico, y de que a su vez cualquier autoexploración personal a través de la literatura conlleva descubrimientos verídicos para el autor. En este sentido, la frontera entre la ficción convencional y la novela de contenido biográfico parecería demasiado tenue como para marcar una diferencia explícita. De hecho, es habitual encontrar la etiqueta de «novela autobiográfica» aplicada con excesiva rapidez en reseñas y comentarios que pretenden despertar el morbo del público antes que describir ninguna característica real de un texto. El abuso del término, unido a su problemática definición, ha motivado cierto arrinconamiento crítico de esta forma novelesca. A consecuencia de esta indeterminación terminológica, cabe preguntarse si el papel de la memoria también debe ser tenido en cuenta en el análisis de las novelas personales, ¿hasta qué punto puede deslindarse la novela autobiográfica del género autobiográfico puramente referencial? ¿Ocupa aquélla un espacio intermedio entre la novela y la autobiografía?

En su teoría original sobre el pacto de lectura autobiográfico, Ph. Lejeune no admitía grados intermedios entre la autobiografía y la novela. Como se analizó en epígrafes anteriores, en su tesis sobre la identificación legal entre las figuras del autor, narrador y personaje todo el peso recaía en el pacto que la firma o identidad nominal permitía. Es decir, si se da identidad nominal se puede hablar de autobiografía y si no la hay, se establece inmediatamente un pacto de lectura «fantasmático» que se corresponde con el género de la novela. Mediante este simple criterio, el crítico francés estableció una férrea separación entre los límites de la ficción y la no-ficción: «L'autobiographie, elle, ne comporte pas de

---

112 Así lo propone la escritora Eugenia Rico: «ahora mismo, después de que han caído todas las certidumbres, todas las utopías, lo único que nos queda es la subjetividad, la manera de ver el mundo que tiene una persona concreta, un “yo” determinado, que no pretende ser la única ni la cierta, pero que se ha convertido en los últimos tiempos en la manera más honesta de contar», citado por Care Santos en «La voz del “yo” en la novela última: una teoría en busca de cómplice», *Ínsula*, 688 (abril 2004), pp. 8-11, p. 10.

113 Algunos ejemplos destacados de la novela autobiográfica española reciente: Francisco Umbral: *Los males sagrados* (1973); Esther Tusquets: *El mismo mar todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979), *Varada tras el último naufragio* (1980); Rosa Chacel: *Acrópolis* (1984), *Ciencias naturales* (1988); Antonio Muñoz Molina: *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991), *El viento en la luna* (1997); Miguel Delibes: *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991); Juan Marsé: *El embrujo de Shanghai* (1993); Terenci Moix: *El día que murió Marilyn* (1998); Julio Llamazares: *El cielo de Madrid* (2005); Elvira Lindo: *Lo que me queda por vivir* (2010).

degrés: c'est tout ou rien»<sup>114</sup>. Sin embargo, tras la polémica con Doubrovsky, Lejeune hubo de reconocer que el principio de coincidencia nominal no resulta suficiente en sí mismo para deslindar la novela de lo autobiográfico, puesto que abundan las narraciones ficticias donde el narrador-protagonista comparte su nombre con el del autor (*René* de Chateaubriand o el propio *Fils* de Doubrovsky). De este modo, el crítico francés ha corregido su propia teoría para ir asumiendo una posición más relajada que asume la existencia de grados de ficcionalidad autobiográfica y que concede mayor importancia al análisis textual para deslindar diferentes géneros<sup>115</sup>.

La teoría de G. May asume por el contrario la fluidez de los límites de una novela con componentes autobiográficos que se movería de manera indeterminada entre los dos géneros. La causa de esta inevitable ambigüedad entre lo autobiográfico y lo novelesco radicaría en motivos históricos: «Dado que el desarrollo de la novela precedió históricamente al de la autobiografía, no tiene nada de sorprendente que en sus orígenes ésta tomara prestados procedimientos narrativos ya perfeccionados con anterioridad»<sup>116</sup>. Según May, incluso una vez que el género autobiográfico se asentó de forma definitiva, siguió tomando como referencia al género más popular de la novela, de modo que sus recursos retóricos beben por necesidad de ella. Pero si May asume con resignación la imposibilidad de distinguir la novela autobiográfica de la autobiografía, rechaza sin embargo que los lectores no puedan interpretar ambas de maneras diferentes.

En efecto, caer en el silogismo de que la ficción refleja la vida, de que lo autobiográfico está siempre contaminado por lo imaginario y de que en consecuencia no hay distinción entre la ficción y la no-ficción, no conduce a ninguna conclusión crítica valiosa. Mucho más útil resulta —como se vio ya en el epígrafe 3.1— hablar de géneros y subgéneros desde un punto de vista pragmático. En este sentido, a pesar del trasfondo privado de cualquier ficción, la novela autobiográfica se distingue por recurrir a un molde de escritura y a unas expectativas de recepción propias y asentadas en la tradición lectora. Formalmente, se trata de una narración en tercera o primera persona donde se repasa retrospectivamente un periodo específico que refleja vivencias públicas o privadas del autor. Pero semánticamente, al ser una novela, el relato constituye un mundo ficcional independiente, cuya coherencia interna garantiza su autonomía. Por tanto, el lector puede adentrarse en dicho mundo imaginario sin conocer la biografía del autor y realizar a pesar de todo una correcta descodificación. Sólo

---

114 Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

115 Ph. Lejeune, «Le pacte autobiographique (bis)», *Moi aussi*, op. cit., pp. 20-21.

116 G. May, *La autobiografía*, op. cit., p. 203.

en el caso de que el lector tenga acceso a datos extratextuales sobre el escritor podrá, además, alcanzar un nivel de descodificación donde ciertos elementos de ese universo ficticio establecerán lazos semánticos con hechos del mundo real. En otras palabras, la novela autobiográfica está sometida a un proceso de recepción pragmático donde la profundidad de la enciclopedia del lector (por usar el término de Eco) determinará la posibilidad de captar el trasfondo personal del texto. «Le roman autobiographique, sans doute honteux de sa bâtardise générique, avance masqué, sans s'annoncer. Son statut générique ne peut être établi qu'a posteriori, à l'issue d'un processus aléatoire de lecture et d'interprétation»<sup>117</sup>. Por tanto, dada su condición de relato ficticio, la novela autobiográfica exige que se puedan establecer paralelismos y similitudes (nunca relaciones de identidad) entre la vida del autor y la del narrador-protagonista, pero finalmente, dependerá de los conocimientos extratextuales del lector la posibilidad de que éste pueda comprender las relaciones que vinculan a ambas figuras.

En este sentido, existen recursos de diversa naturaleza a los que el autor puede recurrir para insinuar la proyección autobiográfica de su novela. Ante todo, en el plano textual, se puede dar una coincidencia de nombre explícita entre autor y narrador-protagonista. Sin embargo, es más común encontrar otras indicaciones menos evidentes: por ejemplo, que el nombre de un personaje resulte fonéticamente parecido al del autor, que lleve las mismas siglas o que su identidad esté velada por una anonimia significativa. Además, estos juegos con la identidad nominal se conjugan siempre en la novela autobiográfica con otros indicios que remiten de forma más evidente a la vida personal o intelectual del autor (circunstancias de nacimiento, apariencia física, situación personal, etc.). A este respecto, Gasparini llama la atención sobre la diferencia que media entre la «identidad estática» de una persona, dibujada por su nombre propio y otros aspectos legales, y la «identidad dinámica» que van construyendo las decisiones y azares diarios<sup>118</sup>. Mientras la autobiografía basa su estatuto genérico en el primer tipo de identidad (pues se afirma en un contrato de responsabilidad garantizado por el nombre propio del escritor), la identidad dinámica resulta el objeto de interés característico de la novela autobiográfica. Por ello, el lector que busque comparar la identidad dinámica de un personaje y de un autor deberá acudir a fuentes extratextuales para ponerse al corriente de su situación

---

117 Ph. Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., p. 10. M. Alberca comparte también esta postura: «el concepto de novela autobiográfica, aparte de algún guiño o sugerencia del narrador en su relato para orientar al lector o para despistarle, exige el conocimiento de la biografía del novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato» (*El pacto ambiguo*, op. cit., p. 99).

118 Ph. Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., pp. 45-46.

social y personal. Es decir, dependerá de sus conocimientos enciclopédicos para reconocer las informaciones biográficas esparcidas por el texto y abordar un trabajo de cooperación textual que podría ser virtualmente infinito.

Otro aspecto mencionado por Gasparini que contribuye a despertar sospechas autobiográficas sobre un texto de ficción reside en que el protagonista (y/o el narrador) sea también un escritor o tenga una profesión relacionada con la práctica literaria. Esta identidad profesional promueve de inmediato un tono metaliterario que potencia el aspecto biográfico del texto. Además, este recurso de caracterización puede conjugarse con algunos temas importantes que, en su apariencia de sinceridad absoluta, contribuyen a fomentar una impresión de desnudo encubierto. Estos tópicos, muy comunes en la novela autobiográfica, pueden albergarse bajo tres categorías: confesiones, disputas y enaltecimiento<sup>119</sup>. Entre los asuntos de orden confesional destacan: las declaraciones abiertas de mediocridad como escritor o incluso como ser humano; el reconocimiento de depresiones o de angustias opresivas (la «*maladie du siècle*» que atacó a los novelistas autobiográficos románticos); la asunción de un sentimiento de culpabilidad por una falta pasada; las peticiones de perdón; la representación de tratamientos psicoanalíticos curativos, y otras confesiones extremas que sólo pueden ver la luz pública bajo el manto de la ficción. En segundo lugar, entre los tópicos persuasivos relacionados con las disputas son habituales: la confesión de secretos familiares, la asunción de un duelo no superado, el relato de procesos judiciales que pueden servir para representar confesiones y otras denuncias personales de diversos tipos. Por último, el recurso del enaltecimiento escapa del tópico de la modestia propio de los discursos persuasivos para convertir al protagonista en héroe del relato, exaltar sus virtudes humanas o creativas, pintar un retrato de su vida intelectual, sus reacciones ante el éxito y otras circunstancias.

Por otra parte, las intervenciones digresivas y metalingüísticas del autor para defender la ficcionalidad, la referencialidad o la ambigüedad de su texto también disparan una interpretación autobiográfica. Y en esta misma línea, pero ya fuera del texto, destaca la importancia que ciertos elementos peritextuales como la portada o los títulos de un libro pueden jugar a la hora de sugerir a un lector la naturaleza del libro que tiene entre manos. Incluso, informaciones aleatorias y extratextuales (como entrevistas o campañas de publicidad) servirán al público para establecer vinculaciones simbólicas entre narrador y autor<sup>120</sup>.

---

119 *Ibíd.*, pp. 244-283.

120 Véase el epígrafe 5.2 para un análisis exhaustivo de los recursos paratextuales en la ficción biográfica.

En definitiva, la novela autobiográfica se presenta como un artefacto de alcance incierto tanto para autores como para lectores. Frente al compromiso ético del pacto autobiográfico y a la independencia de la novela convencional, este híbrido se mueve en un espacio contingente donde la búsqueda e identificación de indicios personales depende de conocimientos azarosos y de interpretaciones arriesgadas. La libertad del lector para encontrar indicios de similitud entre el autor y su personaje resulta por tanto muy amplia. Para justificar por qué, a pesar de todo, un escritor recurre a la novela autobiográfica en vez de acudir a la autobiografía propiamente dicha, se suelen manejar tres argumentos<sup>121</sup>. El primero arraiga en la protección que proporciona la máscara ficticia ante ciertas confesiones demasiado personales o polémicas. La ficción rompe con los vínculos legales o contractuales que un autor se impone hacia su texto, pues el mundo imaginario es puesto en pie por la voz del narrador. Además, la ficción autobiográfica permite, frente a otras formas literarias referenciales, guardar silencio y mantener secretos selectivamente sin por ello faltar a la veracidad que sí impondría una confesión. Por tanto, incluso hoy en día, cuando la libertad de discurso y la laxitud de las costumbres es mayor que en otras épocas, persisten tabúes y pudores que pueden ser canalizados más fácilmente mediante la novela (así puede verse en buena parte de la narrativa de F. Umbral y T. Moix). El segundo argumento que favorece la popularidad de la novela autobiográfica se relaciona con el valor estético superior que por lo general se concede a los géneros de ficción. Frente a las formas de escritura referencial que ganan su puesto en el campo literario de manera «condicional» (según la terminología genettiana), la ficción preside el centro del canon. En concreto, la novela goza de un renombre crítico del que la autobiografía, todavía acuciada por los tópicos de la seriedad y del didactismo decimonónico, siempre ha carecido<sup>122</sup>. Por último, el tercer argumento a favor de la novela autobiográfica propone que ésta aporta un tipo de conocimiento autorreflexivo diferente al de los géneros confesionales. Diversos filósofos, encabezados sobre todo por P. Ricoeur (*Soi-même comme un autre*, 1990), han hecho hincapié en la idea de que la imaginación juega un papel fundamental en la memoria individual y colectiva, en la creación de una imagen personal y en la interacción del ser humano con el mundo. Así, mientras que la reconstrucción puramente autobiográfica tiende a reforzar un concepto personal previo del «yo», lo novelesco puede indagar en aspectos desconocidos

---

121 *Ibid.*, pp. 235-244.

122 A este respecto, Marie Darrieussecq explica por qué la autoficción es también una solución para la autobiografía que quiere ser literaria: «Le choix de la fiction n'est pas gratuit: pour faire sa place 'à coup sûr' dans le champ littéraire, en tout rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque tout fiction est littéraire» («L'autofiction, un genre pas sérieux», *art. cit.*, p. 372).

y plantear situaciones hipotéticas ante las cuales se permite dar respuestas originales. La novela autobiográfica potencia en definitiva nuevos experimentos de tono lúdico con la idea del «yo».

En este sentido, la ficción —tal vez gracias a ese tipo de conocimiento alternativo que propone, así como a la libertad de interpretación que otorga a los lectores— se ha ganado un privilegio sobre la escritura autobiográfica. Se trata de la idea recurrente de que la literatura ficticia permite un tipo de sinceridad única y vedada a lo autobiográfico:

En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). C'est là qu'est né le mythe du roman « plus vrai » que l'autobiographie : on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur<sup>123</sup>.

Como señala Lejeune en esta cita, mientras que los géneros propiamente confesionales están sujetos a una continua sospecha sobre su veracidad, resulta común que muchos lectores se dejen llevar por la impresión de verosimilitud que transmite la «literatura del yo» o literatura del «espacio autobiográfico». Las informaciones personales que se dejan leer entrelíneas en una novela aparecen como aberturas a la interioridad del autor, por más que el lector sea consciente de la naturaleza ficticia del texto que tiene entre manos. Este conflicto, sólo en apariencia paradójico, remite a las diferentes implicaciones epistemológicas de la ficción frente a la no-ficción. Tal y como argumentó L. Doležel, en ficción no hay un mundo previo respecto al que las frases del narrador o de los personajes puedan ser juzgadas como verdaderas o falsas<sup>124</sup>. Al contrario, frente a lo autobiográfico, la novela construye mundos de factura independiente que, a pesar de su posible parecido con la realidad (por ejemplo con la vida del autor), sólo se rigen por su coherencia interna. En consecuencia, no resulta posible asignar valores de verdad a las afirmaciones del narrador, pues éstas no se refieren a un mundo dado, sino que más bien erigen un universo nuevo. Los enunciados del narrador van erigiendo ante los ojos del lector un mundo imaginario del cual no es posible dudar, pues por su mera presencia ya es inequívocamente «auténtico».

G. May convoca estas mismas ideas sobre la verosimilitud de la novela autobiográfica cuando afirma: «la idea de traducir una vida en palabras tiene en sí mismo algo de extravagante y de utópico, sobre todo cuando se trata

---

123 Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

124 L. Doležel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, op. cit., pp. 48-54.



de una vida real [...] Por el contrario, el proyecto de contar la vida de un ser imaginario puede parecer, al menos al principio, menos extraña». La razón de esta diferencia la fija de este modo:

La distancia parece menor entre un personaje de fantasía, que no tiene existencia más que en la imaginación del escritor, y en las palabras que éste emplea para plasmarlo (que son, ellas también, inventadas por el hombre), que entre éstas y un ser humano auténtico<sup>125</sup>.

Semejante efecto se debe a que el mundo real al que se refiere la autobiografía es ilimitado, jamás puede terminar de ser conocido o descrito; por el contrario, los mundos de ficción acaban justo donde termina el texto, y su alcance se limita a esas palabras usadas por el autor para describirlo. En definitiva, un mundo ficticio puede ser perfectamente conocido y controlado, mientras que la realidad siempre es más extensa de lo que nuestra capacidad de conocimiento o descripción puede abarcar.

Sin embargo, el impulso a dejarse llevar por la verosimilitud de la novela no debería empañar el hecho de que la autobiografía es un género comprometido éticamente con la verdad. Aunque una novela incite a veces explícitamente a establecer relaciones de similitud entre un personaje y el autor real, la máscara de la ficción impedirá cualquier identificación estable. De este modo, por más sospechas que pueda levantar una confesión autobiográfica, su alcance personal será siempre más arriesgado que el de una novela.

En este mismo sentido se hace palpable también el parecido entre la novela autobiográfica y la autoficción frente a lo ensayístico y lo autobiográfico. Ambas formas de escritura son narraciones ficticias que recurren a la ambigüedad para establecer paralelismos entre la narración intratextual y la figura del autor real. Además, las dos tienden a estructurarse mediante una narración retrospectiva en primera persona, donde puede incluso llegar a darse una identificación nominal explícita entre autor y personaje (aunque este extremo es raro en la novela autobiográfica). Sin embargo, la autoficción se sitúa un paso más allá en el campo de la ambigüedad. La novela autobiográfica, como subgénero de ficción, elabora mundos narrativos independientes que el lector puede decodificar felizmente aunque no capte las implicaciones biográficas camufladas en el texto (narración en primera persona, tópicos de sinceridad, etc.). Es decir, sólo si el lector cuenta con conocimientos adicionales sobre el autor podrá enriquecer su comprensión con nuevas relaciones referenciales. De este modo, la posible

---

125 G. May, *La autobiografía*, op. cit., p. 211.



identificación del protagonista con el autor real no surge de un pacto establecido dentro el texto, sino de un proceso interpretativo dinámico donde el lector que así lo desee puede acudir a informaciones intratextuales y paratextuales para contraponer ambas instancias. En la autoficción, por el contrario, aunque este tipo de identificación dinámica y extratextual también juega un papel imprescindible, el proceso de descodificación del texto exige que el lector capte las interferencias biográficas entre protagonista y autor. En otras palabras, debe resultar evidente durante el proceso de lectura que existe una relación entre autor y narrador, aunque sea de forma ambigua y poco definida. Ello se debe a que la ambigüedad estructural propia de los textos autoficticios logra que éstos configuren mundos inestables, cuya independencia resulta más limitada (estos aspectos se analizarán con profundidad en el epígrafe 5.3.3).

Inspirado por la teoría de lo fantástico de T. Todorov, Gasparini compara la novela autobiográfica con la literatura de lo «extraño» (es decir, aquello que podría haber tenido lugar aunque no sea verificable) mientras que considera lo autoficticio como un equivalente de lo «fantástico» (en cuanto que se sitúa en un eje de ambigüedad absoluta e improbable). Es decir, «le roman autobiographique s'inscrit dans la catégorie du possible (*eikôs*), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière. Faute de quoi il bascule dans un autre genre qui, lui, mélange vraisemblable et invraisemblable, l'autofiction»<sup>126</sup>. Lamentablemente, Gasparini utiliza estas ideas para defender una concepción de la novela autobiográfica ajena a la identificación metafórica no literal con un personaje, así como para sostener un concepto de lo autoficticio basado en exclusiva en *Ferdydurke* de Gombrowicz, cuya falta de verosimilitud se acerca casi a la noción del absurdo. Sin embargo, el trasfondo de esta teoría sí transmite la idea de que la novela autobiográfica se halla más constreñida por las tradiciones formales y pragmáticas del género novelesco que la autoficción, la cual permanece en un espacio de indecisión donde se abre un nuevo horizonte de recursos y expectativas lectoras. Es decir, la novela autobiográfica desarrolla un mundo ficticio coherente y cerrado sobre sí mismo al que el lector puede acercarse para descubrir posteriormente ciertos puntos de similitud con la vida real; por el contrario, la autoficción elabora mundos inestables cuyos lazos referenciales aparecen ante el lector de inmediato.

En resumen la autoficción, frente a la novela autobiográfica, propone una teoría pragmática que va más allá de un mero parecido con el personaje. La ambigua identificación autoficticia de narrador y autor radica en la propuesta de un pacto autobiográfico en el que se acepta la ficción como una forma positiva

---

126 P. Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., p. 29.

(y en todo caso necesaria) de construcción personal. No se trata meramente de crear un personaje basado en la experiencia del autor, sino de arrojar una mirada especular hacia esos procesos de representación. De este modo, a pesar de que en la novela autobiográfica el personaje pueda tener puntos en común con el autor real, no se propone más pacto que el de la suspensión de incredulidad que exige toda narración ficticia; la autoficción, por el contrario, insinúa su propia versión subversiva del pacto autobiográfico. Este proceso implica que la autoficción recurre tanto a las estrategias narrativas de la autobiografía como sobre todo del ensayo para ofrecer un discurso donde la figura del narrador impone una omnipresencia absoluta. Por tanto, más que la recreación íntima o la sugerencia de paralelismos entre el autor y el narrador-personaje, en la autoficción importará el continuo flujo de conciencia digresivo que mantiene viva la presencia del autor dentro de su texto.

En definitiva, debe tenerse en cuenta que la autoficción es una forma discursiva nacida en unas circunstancias históricas de inaudita exaltación de la subjetividad y deseo de supervivencia dentro del propio texto. En este sentido, la recuperación personal del pasado que propone la novela autobiográfica no coincide con la de la autoficción, pues ésta encauza más bien una autorreflexión de corte ensayístico que a menudo no parece tener más motivo que la actualización de la presencia del «yo» en el texto.

## 4. Historia de la autoficción

En primer uso del término de «autoficción» se registra en 1977 de la mano del escritor francés Serge Doubrovsky. Pero a pesar de que este vocablo haya cumplido ya más de cuarenta años, sigue siendo considerado un neologismo con un significado todavía poco definido. Existen numerosas investigaciones que han tratado de delimitar la naturaleza de esta forma de escritura, pero no hay todavía un consenso sobre cómo definirla exactamente ni un corpus cerrado de obras a las que puede aplicarse este nombre.

Buena parte de esta confusión parece deberse a que la autoficción refleja de manera excepcional algunas de las disputas que han sacudido la crítica del siglo xx, como la controversia sobre los límites de los géneros literarios y la capacidad mimética de la escritura. Dada la falta de acuerdo que todavía reina sobre la naturaleza y los orígenes de la autoficción, resulta necesario resaltar aquí que, aunque en los años setenta las letras francesas fueron las primeras en dar nombre y experimentar de modo consciente con esta forma de escritura, sus orígenes últimos arraigan en diferentes aspectos de un contexto cultural más amplio. Es decir, la autoficción (aún sin nombre) se fue gestando poco a poco como respuesta natural a cierto tipo de literatura íntima, descomprometida, paródica e intertextual que se había venido cultivando en Occidente desde la segunda posguerra mundial. Por todo ello, antes de pasar a analizar el contexto concreto del nacimiento de la autoficción en la Francia de los setenta, esta introducción planteará una breve reflexión sobre la evolución de algunos aspectos de la cultura posmoderna. Por supuesto, un estudio exhaustivo sobre los procesos sociales asociados a la segunda mitad del siglo xx escapa por completo de los

objetivos de este trabajo, pero sí se abordará aquí un repaso suficiente a ciertas tendencias culturales que desde los años cuarenta en adelante contribuyeron de modo más o menos indirecto al nacimiento de la autoficción<sup>127</sup>.

Desde principios del siglo xx el ahondamiento en la noción del inconsciente, en la mutabilidad del pensamiento y en la falta de fiabilidad de la memoria han llevado a la progresiva asunción pública de un pensamiento relativista que pone en duda el conocimiento empírico y asume que todo punto de vista es eminentemente subjetivo. Estos amplios procesos seculares maduraron sobre todo desde la década de los cincuenta en adelante, una vez que las secuelas ideológicas de la segunda posguerra mundial dejaron una ola de desencanto en Occidente. Este progresivo abandono social de los tradicionales sistemas de pensamiento colectivo (socialismo, comunismo, fascismo, religiones institucionalizadas) ha sido descrito por J.-F. Lyotard como el fin de los grandes relatos justificativos<sup>128</sup>. Mientras la ciudadanía desmantela dichos sistemas por haberse revelando ineficaces, la cultura se torna hacia formas ideológicas cada vez más individuales y herederas de los valores del paradigma romántico. Se instaurará así poco a poco una cultura posmoderna, basada un nuevo culto a la liberación personal, la microhistoria, los intereses individuales, los grupos artísticos cada vez más minoritarios y el derecho de toda persona contar su historia privada y diferenciadora. En pocas palabras, la dificultad de volver a confiar en los grandes relatos oficiales determinó que, culturalmente, los discursos privados se convirtieran en un cauce privilegiado de expresión.

Este desequilibrio de la fe política y de las costumbres ataca la posibilidad de encontrar referentes fijos y de mantener conceptos históricos definidos. En consecuencia, la creencia tradicional de que una investigación racional permite llegar a un conocimiento auténtico del pasado empezó a ser severamente revisada a través de los postulados de numerosos historiadores franceses y estadounidenses en los años setenta. Durante estas décadas, una sistemática relativización de las teorías del conocimiento científico orientó el arte hacia la desconfianza de su capacidad mimética y puso en duda que exista algún tipo de verdad objetiva o que, por lo menos, ésta se encuentre al alcance de los sentidos del artista. Las letras se refugian en sí mismas propugnando la superioridad y mayor accesibilidad de los mundos posibles recreados en la narración sobre la propia realidad, que es compleja, inabarcable e imposible de formular con el lenguaje. De todo ello se derivan características como la despolitización de

---

<sup>127</sup> Un estudio más exhaustivo puede encontrarse en el capítulo «Soy yos» en la monografía de M. Alberca, *El pacto autobiográfico*, op. cit., pp. 19-58.

<sup>128</sup> Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* [1979], Mariano Antolín Rato (trad.), Madrid, Cátedra, 2006, esp. pp. 73-78.

la literatura, su profunda intertextualidad e independencia del mundo real, su preocupación por la memoria exclusivamente individual, un desapego por la mimesis y una tendencia a los relatos diegéticos y una mezcla de géneros e influencias de otras artes (influjo de la pintura, el cine y la música sobre la literatura). De hecho, en este ambiente cultural de ámbito internacional, germinan tendencias dispuestas a experimentar con la crónica verídica como material literario, como el «factual fiction» desarrollado durante los sesenta por la corriente periodística estadounidense del *New Journalism*. Un movimiento (o dudoso género literario calificado a veces como *faction*, *creative nonfiction* o incluso *nonfiction novel*) inaugurado oficialmente por Truman Capote con su novela sobre hechos verídicos *In cold blood* (1965). Pronto también Tom Wolfe, Norman Mailer y Hunter S. Thompson se unieron a ese estilo de crónica-relato con una importante dimensión estética, preocupado por el aspecto psicológico de los protagonistas y normalmente redactado en primera persona pero basado en una estricta investigación de sucesos reales<sup>129</sup>.

Las nuevas tendencias surgidas de forma global durante los sesenta y setenta se pueden enmarcar un viraje filosófico más amplio, un nuevo paradigma que se forjaba ya desde principios de siglo en reelaboraciones de las ideas de Saussure acerca de la autonomía del lenguaje. Se trata de un maridaje establecido entre la historiografía y la lingüística, el llamado Giro Lingüístico<sup>130</sup>. Este movimiento epistemológico de lenta gestación, y muy influyente en la disciplina histórica, se basa en la creencia, más o menos explícita, de que el lenguaje es algo anterior al mundo expresado por él y lo hace inteligible, construyéndolo de acuerdo con sus propias reglas de significado. En otras palabras, no se puede acceder de manera neutra al pasado ya que el lenguaje mismo impone una carga interpretativa. De este modo, la historicidad de un texto se asimila a su textualidad. Desde finales de los sesenta y durante todos los setenta, por influencia de los postulados de filósofos como Hans-Georg Gadamer (*Verdad y método*, 1960), Michel Foucault (*Les mots et les choses*, 1966), Jacques Derrida (*L'écriture et la différence*, 1967), Michel de Certeau (*L'écriture de l'Histoire*, 1975) (y de Paul Ricoeur ya en los ochenta), la nueva historia narrativa vino a reivindicar y recuperar el relato que el historicismo clásico del siglo XIX había abandonado para buscar un lenguaje más científico. En consecuencia, la ordenación de esta nueva tendencia

129 D. Cohn concibe los esfuerzos del *New Journalism* con una forma posmoderna del movimiento de renovación biográfico que se vivió durante los años veinte del siglo XX, cuando diversas obras (como el *Napoleón* de Emil Ludwig) trataron de combinar el rigor histórico y la recreación libre del carácter del personaje biografiado. En el caso del *New Journalism*, según Cohn, estos esfuerzos habrían resultado más exitosos gracias a una mayor conciencia del proyecto emprendido y al uso de una técnica de focalización (que recurre incluso al flujo de conciencia) para adentrarse en la mente de gente mundana como deportistas, músicos o criminales (*The Distinction of Fiction*, op. cit., p. 28).

130 M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes, *Crítica del pensamiento literario*, op. cit., pp. 281 y ss.

historiográfica es descriptiva antes que analítica y concede prioridad al hombre sobre sus circunstancias; es decir, se ocupa de lo particular y lo específico más que de lo colectivo y lo estadístico<sup>131</sup>. El giro lingüístico ha dado como consecuencia una acusada tendencia al relativismo, que planea actualmente sobre el entero campo de la historiografía actual, como han puesto de manifiesto tanto los planteamientos prácticos como teóricos de Hayden White y Dominick LaCapra.

En este contexto, el individuo irá abandonando la vida política y la *res publica* para volverse hacia un individualismo acérrimo, basado en creencias aisladas y personales. Es decir, se trata de una democratización masiva de la sociedad y la cultura, donde todo individuo se vuelve fundamental y valioso. De ahí la reivindicación de las minorías y la imposición de una pertinaz corrección política. En una sociedad democrática en la que todo ciudadano es importante y donde los derechos de cualquiera deben ser respetados, hasta la circunstancia vital más anodina merece ser contada. Todo individuo puede tener voz, así como derecho a expresarse en público y ser escuchado. Por eso, mientras que la participación política desciende a límites insospechados, la sociedad se vuelca masivamente en trastocar los límites de la privacidad con una continua exhibición personal. El testimonio de cualquier persona anónima adquiere un aura de experiencia individual e intransferible, mucho más auténtica que un relato oficial. En este sentido, la propia vida privada se convierte en un valor económica en alza y la firma del artista adquiere un valor mercantil. El escritor profesional puede abandonar toda privacidad para transformar su figura pública en otra creación de consumo más.

Todos estos rasgos, propios de la cultura de la segunda mitad del siglo xx, se encuentran en su más alto grado en esa forma de escritura llamada autoficción; en ella, la desconfianza hacia la capacidad del lenguaje para aprehender el mundo y dar cuenta de la biografía del escritor lleva a una buscada confusión de realidad y ficción que, aparentemente, da como resultado una imagen más sincera del autor. Si el testimonio personal no es veraz, porque la memoria y el lenguaje tampoco lo son, entonces no importa utilizar esas experiencias como material literario y añadir nuevos elementos inventados. Lo importante es que esa historia simboliza al autor. Se trata por tanto de la oposición entre la veracidad de una historia oficial y la autenticidad de una expresión personal. La crisis de los grandes relatos, de la Verdad con mayúscula, objetiva y accesible para todos, ha redundado en la multiplicación de muchas verdades con

---

131   Jaume Aurell, «Los efectos del Giro Lingüístico en la historiografía reciente», *Rilce*, 20: 1 (2004), pp. 1-16.

minúscula: formas más humildes de contar los hechos desde un punto de vista personal. Por eso, los límites abiertos de estas obras autoficticias convergen con la idea de la obra abierta, de modo que la recepción de la novela se personaliza, se hace polivalente y fluida. La obra puede ser recompuesta en función de las asociaciones del lector. Es decir, lo discursivo deja paso a lo asociativo, la descripción objetiva a la interpretación relativista y cambiante. Se recoge así la «estética no directiva» de la que habla Lipovetsky: «Un individuo libre es móvil, sin contornos asignables; su existencia está condenada a la indeterminación y a la contradicción. Además, la igualdad socava la jerarquía de las facultades y de los acontecimientos, dignifica cada instante, legitima cada impresión; el individuo puede aparecer, por ello, bajo un aspecto personalizado, dicho de otro modo, fragmentado, discontinuo, incoherente»<sup>132</sup>.

El arte en general y la literatura en concreto se mueven al compás de la cultura que las constituye y que ayudan a conformar. En este sentido, los aspectos culturales repasados hasta aquí configuran el contexto de fondo para el nacimiento de la autoficción. Tras esta introducción general, se analizarán ahora en «Orígenes de la autoficción francesa: ¿un género artificial?» los movimientos que en la década de los setenta propiciaron de forma específica el nacimiento oficial de la autoficción en Francia. Después, en «Historia de la autoficción española: evolución», se estudiará con más detenimiento la aparición de esta escritura en España, cuya su génesis no se debe sólo a la influencia extranjera sino que puede rastrearse en autores y movimientos propiamente nacionales. En concreto, se abordará un estudio que partirá de las raíces más lejanas de la literatura autobiográfica castellana para ahondar en los primeros juegos con la noción de autor. Este repaso pasará con brevedad por los hitos más importantes de la historia de la literatura española para centrarse en el desarrollo contemporáneo de una tradición novelesca dialógica que desembocaría finalmente en la autoficción.

---

<sup>132</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío* [1989], Barcelona, Anagrama, 2009, p. 100. Esta idea de la obra en constante cambio se materializa en las manifestaciones artísticas de internet, donde los fenómenos como los blogs o las blogonovelas ofrecen desarrollos abiertos y adaptados en tiempo real a la recepción del público (en una versión posmoderna de los recursos de suspense inventados por el folletín).



## **4.1. Orígenes de la autoficción francesa: ¿una escritura artificial?**

Como se ha señalado en la introducción a este capítulo, la génesis de la autoficción responde a la evolución de diversos movimientos culturales y literarios de amplio alcance. Pero en concreto, fueron las letras galas las que desarrollaron de manera consciente esta forma de escritura a lo largo de los años sesenta y las que lo bautizaron oficialmente en 1977. Por tanto, el nacimiento de la autoficción debe enmarcarse en el panorama específico de la cultura francesa de la segunda mitad del siglo xx. Un contexto cultural que, por las razones señaladas en la introducción, se caracteriza por un relativismo cultural que potencia la espontaneidad, la subjetividad y lo original, pero rechaza la imitación de modelos clásicos, el compromiso con movimientos ideológicos de gran alcance y la existencia de una realidad objetiva previa a la escritura. Como resultado lógico de esa potenciación del «yo» y de la búsqueda de cauces de expresión individuales, los géneros literarios canónicos (cargados de connotaciones de clasicismo y conformidad con la tradición) se fueron fundiendo en múltiples subgéneros y en obras de inclasificable factura. Esta mezcla implacable trató incluso de poner juntos espacios aparentemente incompatibles como la crónica y la ficción novelística. Las letras francesas, en su momento fundadoras oficiales de la autobiografía y del ensayo, exploraron mediante diversos movimientos las posibilidades de crear una nueva literatura que bebiera de influencias dispares.

En concreto, desde los años cincuenta la literatura y la crítica galas se hallaban embarcadas en una reñida polémica sobre la fiabilidad de las memorias, un género eternamente sospechoso de alianzas con la imaginación y la recreación ficticia. La evolución en Francia de la autobiografía —género excepcionalmente arraigado en este país— presta crucial testimonio del relativismo que acosó a la literatura durante el siglo xx. Ya en la centuria anterior, Stendhal había adelantado en su *Vie de Henry Brulard* (escrita en 1835-1836 pero publicada en 1890) los nuevos caminos que se avecinaban para la autobiografía moderna. Dicha obra no sólo se interroga de forma continua sobre la memoria y sobre la posibilidad de conocerse a uno mismo, sino que además, al presentarse como una novela, anuncia los desarrollos posteriores de cierto tipo de ficción escrita en primera persona con un importante componente biográfico (Proust, Céline, Sastre, Duras, etc.). Por eso, si a principios del siglo, y aún durante la primera mitad del mismo, las autobiografías se escribían en Francia con un tono moralista que pretendía adoctrinar al lector a través de

unos valores y enseñanzas generales extraídos de la experiencia personal del autor, hacia la segunda mitad del siglo el género vive una prosperidad en la que, paradójicamente, comienza a replantearse a sí mismo desde puntos de vistas metaliterarios. Simon de Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958; *La Force de l'âge*, 1960), Marcel Pagnol (*La Gloire de mon père*, 1957; *Le Château de ma mère*, 1957; *Le Temps des secrets*, 1959), J.-P. Sastre (*Les mots*, 1964), André Malraux (*Antimémoires*, 1967), Jacques Laurent (*Les bêtises*, 1971), Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975), crean autobiografías novedosas y con un tono novelesco. Raymond Quenau sorprende con una autobiografía en verso, *Chêne et chien* (1937), a la que califica sin embargo como «novela», y Georges Perros sigue su ejemplo en *Une vie ordinaire* (1967), titulada *roman poème*. Pero será Michel Leiris, sobre todo, quien renueve el género con su cuarto volumen de *La règle du jeu* (1976), donde se prescinde de toda aproximación cronológica convencional, y cuyo narrador parece sospechar siempre de sus propias intenciones. En definitiva, puesto que la memoria —e incluso la categoría del autor— no se toma ya como un elemento fiable, el proceso de plasmación del «yo» autobiográfico se complica. El autor deja de ser objeto de su reflexión y se convierte en problemático protagonista de un discurso que, en algunos casos, comienza a acercarse a la novela o la pura reflexión ensayística sobre la educación intelectual recibida. Además, la lenta pero inexorable despolitización social que siguió a los movimientos de mayo del 68 también acabó por contribuir a que la autobiografía, en general, abandonara la defensa de grandes tesis sociales y se embarcara en exploraciones mucho más íntimas o de corte metaliterario.

Simultáneamente a este proceso de debilitamiento del compromiso social autobiográfico, la crisis del personaje instaurada con el *nouveau roman* conformará otra importante base para el nacimiento de la autoficción<sup>133</sup>. En sus famosas críticas, Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, 1964) y Nathalie Sarraute (*L'ère du soupçon*, 1974) postulan un ataque feroz a la novela tradicional balzaquiana, sobre todo a la necesidad de intriga, de retrato psicológico y hasta de personaje. De hecho, Robbe-Grillet señala que los personajes son reliquias ya caducas de un pasado en el que la personalidad suponía un apogeo del individualismo burgués. Su nueva propuesta de novela pasa así por olvidar al protagonista humano para asumir puntos de vista menos antropocéntricos. También por escapar de la narración acomodaticia de la novela convencional para proponer relatos convulsos, sin referencias temporales o espaciales claras ni un narrador fiable. Por tanto, la novela del *nouveau roman* huirá de

133 Así lo propone José M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, op. cit., p. 14.

la subjetividad del autor y acudirá a un tipo de antihéroe banal y anónimo. El personaje quedará así convertido ante todo en un flujo de conciencia, un torrente de palabras sin pasado ni destino. En conjunto, una narrativa austera, que rehúye la metáfora y el símil a favor de descripciones físicas precisas. Y sobre todo, con un tono muy ambiguo en cuanto al punto de vista narrativo y una notable dislocación espacio-temporal<sup>134</sup>. La obra de Philippe Sollers y otros escritores asociados con la revista *Tel Quel* ejemplifican bien esta corriente.

De forma paralela, la *nouvelle critique* representada sobre todo por Barthes acomete también en estos mismos años una apuesta por la plurisignificación de las obras, una revisión del papel de la crítica y, sobre todo, una puesta en duda de la posición autorial. El clímax de este proceso lo representa la «muerte del autor», proclamada por Barthes en 1968 para arrojar ahora el peso del significado novelesco al lector<sup>135</sup>. Y aunque Foucault, un año después, apostara por devolver al autor parte de su influencia en el proceso de comunicación literaria, considerándolo fuente y referencia a la hora de recibir un texto, su biografía dejó de ser un aspecto crítico importante<sup>136</sup>. En cualquier caso, la influencia de Barthes sobre el inminente nacimiento oficial de la autoficción se revela primordial, pues no en vano Doubrovsky había dedicado buena parte de su *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité* (1966) a analizar su obra e influencia.

En este ambiente cultural de la Francia de los setenta, marcado literariamente por una notable tendencia autorreflexiva, se fraguaba ya el adecuado contexto para el bautizo público de una forma de escritura que hasta entonces había sido tanteada pero sin etiqueta alguna. De hecho, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) puede ser considerada ya una autoficción completa<sup>137</sup>, no sólo por su repaso novelesco a la vida del autor sino por los juegos paratextuales que introducen las abundantes fotografías, el título y el ambiguo aviso inicial: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman».

Sin embargo, el desencadenante final del nacimiento público de la autoficción vendría de la mano de la investigación literaria del profesor Philippe Lejeune (que ya se ha analizado en parte en el epígrafe 3.1). En 1973, con el objetivo de poner

---

134 En los años ochenta y posteriores, los autores asociados con este movimiento, también produjeron autobiografías que reflejan sus propuestas innovadoras: Nathalie Sarraute (*Enfance*, 1983), Alain Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient* 1984; *Angélique ou l'enchantement*, 1988; *Les derniers jours de Corinthe*, 1994) y Claude Simon (*L'Acacia*, 1984).

135 R. Barthes, «La mort de l'auteur», *Le bruissement du langage*, op. cit., pp. 61-67. La noción e implicaciones de «la muerte del autor» para la literatura de contenido autobiográfico han sido analizadas con más detalle en el epígrafe 3.1.

136 Michel Foucault, «¿Qué es un autor?» [1969], *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, I, Miguel Morey (trad.), Paidós, Barcelona, 1999, pp. 329-360.

137 Así lo considera J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, op. cit., p. 15.

orden en la confusión de géneros que desde hacía unas décadas venía detectando, Lejeune ofrece en un artículo<sup>138</sup> algunos conceptos clave para organizar y deslindar el funcionamiento pragmático de las obras biográficas, autobiográficas y novelescas (dicho artículo pasaría en 1975 a ser el primer capítulo de su célebre *Le pacte autobiographique*). Su clasificación, nacida de un esfuerzo estructuralista que se empeñaba en delimitar los géneros a través de una red estable de oposiciones textuales, se inspiraba también en algunas nociones de la teoría de la recepción que involucraban al lector. De este modo, Lejeune venía a indicar que la clave del estudio y delimitación de los géneros no residía sólo en características inmanentes del texto, sino asimismo en algunos aspectos generales de la propia comunicación literaria. A pesar de que con el tiempo Lejeune acabara por desdecirse de algunas de sus propias clasificaciones teóricas, lo cierto es que su concepto de «pacto» o «contrato» sigue siendo todavía fundamental para entender el comportamiento pragmático del género autobiográfico.

Pero, ¿en qué consistía exactamente su teoría? Para deslindar los diferentes tipos de escrituras del espacio autobiográfico, Lejeune aventuró un análisis delimitado por dos criterios: la identidad del nombre del personaje con la del autor y el tipo de pacto de lectura que el autor establece explícita o implícitamente con su lector. Del cruce de ambos principios surge un esquema resumen en el que la novela y la autobiografía quedan opuestas básicamente por los diferentes pactos que cada una de ellas implica; el pacto autobiográfico afirma la identidad del nombre del autor con el del personaje mientras que el novelesco la niega. De estas reflexiones surgió un cuadro con nueve casillas de las que dos, como se ve a continuación, quedaron vacías<sup>139</sup>:

Nombre del personaje → Pacto ↓	≠ nombre del autor	= o	= nombre del autor
Novelesco	1a NOVELA	2a NOVELA	
= o	1b NOVELA	2b Indeterminado	3a AUTOBIOGRAFÍA
Autobiográfico		2c AUTOBIOGRAFÍA	3b AUTOBIOGRAFÍA

<sup>138</sup> Philippe Lejeune, «Le pacte autobiographique», *Poétique*, 14 (1973), pp. 137-162; reimpresso luego como parte de *Le pacte autobiographique* en 1975.

<sup>139</sup> Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 28. [Traducción propia.]

Concretamente en la casilla del margen superior de la derecha se encuentra el origen de lo que llegará a conocerse como autoficción: un texto en que el autor y el personaje comparten el mismo nombre pero que propone un pacto novelesco. Frente a esta casilla el propio Lejeune se preguntaba:

Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche<sup>140</sup>.

Así, sin pretenderlo, el crítico francés llamó la atención sobre esa posibilidad y provocó uno de esos casos en los que la crítica se convierte en inspiración para la literatura. Del mismo modo que determinados aspectos de la crisis de la identidad privilegiados por la teoría de la literatura y la filosofía del lenguaje han sido luego convertidos en materia ficticia, la casilla vacía de Lejeune parecía invitar a ser explorada con experimentos sobre el nombre propio del escritor y variantes en los pactos con el lector. De hecho, el mismo Lejeune acabaría por reconocer con el tiempo que sus clasificaciones habían inspirado el acercamiento cada vez más evidente de las fronteras novelescas y autobiográficas<sup>141</sup>.

En efecto, el profesor, crítico y escritor francés Serge Doubrovsky, que en aquella época estaba escribiendo la que sería su novela *Fils*, quedó atrapado por las clasificaciones de Lejeune y decidió explorar las casillas ciegas del cuadro anterior<sup>142</sup>. Así, guiado por su espíritu de contradicción y de un modo aparentemente artificial, ideó un género nuevo al que denominó *autofiction* y

---

140 *Ibid.*, p. 31. Y continúa diciendo sobre las dos casillas vacías que dejó en su cuadro: «Dans ces deux cas, on le voit, si la contradiction interne était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie ; ni vraiment non plus comme un roman; mis à un jeu pirandellien d'ambiguïté. A ma connaissance, c'est un jeu auquel on ne joue pratiquement jamais *pour de bon*», *ibid.*, p. 32 (cursiva del autor).

141 Philippe Lejeune, *Moi aussi*, *op. cit.*, p. 24.

142 Lejeune transcribe en *Moi aussi* una carta privada que Serge Doubrovsky le envió el 17 de octubre de 1977 para explicarle la fuerte impresión que su texto crítico había ejercido sobre la novela que estaba escribiendo: «Je me souviens, en lisant dans *Poétique* votre étude parue alors, avoir coché le passage (que je viens de retrouver): 'Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, mais dans la pratique aucun exemple ne se présente d'une telle recherche.' J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statu théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu très profondément remplir cette 'casse' que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sino à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité». *Ibid.*, p. 63.

que se concebiría como la novela verídica de un protagonista que es y no es el autor<sup>143</sup>. En concreto, *Fils* parte de las sesiones de psicoanálisis de Doubrovsky, donde el escritor exponía su vida íntima y familiar ante su terapeuta.

Consciente de lo innovador de su libro, Doubrovsky incluyó en la cuarta de cubierta un breve texto que quiere servir de aviso al lector sobre la novedad del contrato propuesto:

... Au réveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l'auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents (nostalgie d'un amour fou), lointains (enfance d'avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisses de la profession. [...] Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir<sup>144</sup>.

En esta definición fundacional, Doubrovsky postula una crisis absoluta de la narración unitaria y del personaje. Para él, la autoficción consistiría en articular fragmentos diversos de la vida («souvenirs récents... lointains... du quotidien, de la profession») para crear una escritura personal sin coherencia retrospectiva. Es decir, en origen, la autoficción fue concebida como una ficcionalización de la experiencia biográfica del autor. Pero, frente a la autobiografía (rechazada como «un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style»), la autoficción no pretende dar un testimonio verídico y completo del sujeto. Al contrario, se trataría más bien de parcelar y manipular estéticamente los recuerdos. Como en la música concreta, ningún fragmento vital resulta más importante que otros, sino que cada recuerdo puede ser descontextualizado,

143 Para un análisis detallado sobre la gestación del término, véase Isabelle Grell, «Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'*autofiction*», *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeanelle y Catherine Viollet (dirs.), Lovaina la Nueva, Academia Bruylant, 2007, pp. 39-51.

144 Serge Doubrovsky, *Fils*, París, Galilée, 1977, cuarta de cubierta. El primer párrafo figura en negro, el siguiente (desde «Autobiographie?» en adelante) en rojo. Nótese la coincidencia de la expresión «l'aventure du langage» con la usada por Barthes —a quien Doubrovsky seguía muy de cerca, como puede verse en su *Pourquoi la nouvelle critique* (1966)— en un artículo capital para el abandono del concepto tradicional de mimesis: «Le récit ne fait pas voir, il n'imité pas; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une 'vision' (en fait, nous ne 'voyons' rien), c'est celle du sens [...]: 'ce qui se passe' dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre: rien; 'ce qui arrive', c'est le langage tout seul, *l'aventure du langage*, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée» («Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966), pp. 1-27, p. 27, cursiva propia).



modificado y asociado con otros por razones puramente subjetivas. La cohesión personal y narrativa quedan abolidas así como experiencias arcaicas y artificiales, incompatibles con una investigación innovadora del sujeto contemporáneo.

Esta preocupación por el fragmento y la pluralidad también puede encontrarse en las autoficciones posteriores de Doubrovsky, sobre todo en *Le livre brisé* (1989, su obra más celebrada) y *Laissé pour conte* (1999). En este último libro, de hecho, el autor incluye un nuevo comentario paratextual en el que especifica:

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui-même<sup>145</sup>.

Gracias a esta concepción del sujeto fragmentario, Doubrovsky creó un artefacto literario capaz de ironizar sobre la identificación del autor con el narrador, de poner en duda la referencialidad del nombre propio y de transgredir los límites de la autobiografía. El mundo de la crítica literaria francesa quedó conmocionado por tamaña burla de la red de preceptos teóricos con que ya parecía haberse apresado la producción autobiográfica y pronto se propusieron nuevas definiciones para la autoficción.

En 1989, Vincent Colonna, discípulo de Gérard Genette, presentó su tesis doctoral *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*<sup>146</sup>, donde se plantea una concepción de la autoficción mucho más amplia que la de Doubrovsky y que remonta esta forma de escritura a obras y a autores muy anteriores. Según Colonna, la autoficción se define como una ficcionalización de la experiencia vivida que utiliza la identificación onomástica del autor, narrador y personaje como estrategia; es decir, que textos tan remotos como *La divina comedia* o *Don Quijote* serían tan autoficciones como *Fils*, pues todas estas obras practican la invención completa de la vida de un personaje que destaca por llamarse igual que el narrador y que el autor. La tesis de Colonna, a pesar de ser interesante, lleva sin embargo a dos conclusiones poco afortunadas. Por un lado, Colonna niega a la ficción toda posibilidad de transmitir un contenido autobiográfico sincero, pues la falta de seriedad de la ficción no sería

---

145 Serge Doubrovsky, *Laissé pour conte*, París, Grasset, 1999, cuarta de cubierta.

146 Vincent Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation en littérature*, bajo la dirección de Gérard Genette, París, s. n., 1989, ANRT, 1990. Disponible en línea en: <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>> [consulta: 15 de mayo de 2008]. La tesis fue base para su posterior monografía *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.



compatible con el pacto biográfico. Por otro lado, la autoficción tal y como la entiende Colonna se convierte en un concepto tan amplio que pierde todo valor clasificatorio, pues ¿acaso hay literatura que no parta de la ficcionalización de la experiencia vivida?

Otros investigadores franceses se centraron en nuevos aspectos de la autoficción desde puntos de vista más restrictivos que los de Colonna y ofrecieron asimismo sus propias listas de obras y autores precursores del género. En concreto, el profesor Jacques Lecarme puso en entredicho la novedad de *Fils* cuando afirmó que Doubrovsky simplemente había llevado al límite y bautizado a un género que, por lo demás, ya había sido explorado de forma insistente a lo largo del siglo xx y que, aun sin nombre, había despertado los recelos de la crítica a causa de su apariencia de autobiografía camuflada y escandalosa: Simenon en *Je me souviens* (1945), Céline en *D'un château l'autre* (1957), Malraux en *Antimémoires* (1967), Blondin en *Monsieur Jadis* (1970), Perec en *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Modiano en *Livret de famille* (1977) y otros<sup>147</sup>. De hecho, a esta lista de autoficciones nacidas antes que el propio término que las agrupa, el propio Doubrovsky (quien siempre ha defendido ser el creador del vocablo, pero nunca del género) añade una más: *Les mots*, de J.-P. Sartre (1964). Según Doubrovsky, esta obra presenta una versión autoficticia de algunos sucesos infantiles que Sartre ya había relatado en una narración propiamente autobiográfica preparada en 1939 (y que sería publicada mucho más tarde en *Les carnets de la drôle de guerre*, 1983-1995)<sup>148</sup>.

En todo caso, aunque ninguno otro de estos escritores mencionados pareció decidido a situar sus obras bajo el marbete de la *autofiction*, lo cierto es que esta forma de escritura ha gozado de buena salud y fama durante los años ochenta, noventa y hasta hoy en día. Actualmente, las letras francesas siguen recibiendo con diferente grado de entusiasmo las autoficciones de sus más célebres promotores: Hélène Cixous (*Angst*, 1977), Assia Djebar (*L'amour, la fantasia*, 1985), Christine Angot (*Sujet Angot*, 1998; *L'inceste*, 1999), Annie Ernaux (*Passion simple*, 1991; *Se perdre*, 2001), Hervé Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, 1990; *Le Protocole compassionnel*, 1991; *L'Homme au chapeau rouge*, 1992), Catherine Millet (*La vie sexuelle de Catherine M.*, 2001), Frédéric Beigbeder (*Un roman français*, 2009), Camille Laurens (*Romance Nerveuse*, 2010). Como puede verse a partir de esta lista, el género se ha asociado en Francia a un tipo de escritura principalmente femenina,

147 J. Lecarme, «L'autofiction: un mauvais genre?», *art. cit.*, p. 227; y con otro matiz G. Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 158.

148 Serge Doubrovsky, «Sartre: autobiographie/autofiction», *Revue des Sciences humaines*, 244 (octubre-noviembre 1991), pp. 17-26; artículo recogido posteriormente en *Parcours critique II*, Isabelle Grelle (ed.), Grenoble, Ellug, 2006, pp. 85-95.

ligado a la condición íntima de la mujer moderna hasta el punto de que el relato detallado de las aventuras sexuales o desgracias familiares de las narradoras-autoras ocupa buena parte del texto. Así, en consecuencia, la autoficción se ha llegado a convertir en algunos casos en un género escandaloso y, hasta cierto punto, blanco perfecto de poco escrupulosas campañas de mercadotecnia. Como representante aún más reciente del género destaca el caso de Michel Houellebecq (sobre todo en *Les particules élémentaires*, 1998), cuyos libros publicados hasta ahora siempre han mostrado una mezcla casi perfecta de escritura aparentemente autobiográfica y elaborada ficción. Así pues, parece que la buena salud del género asegura a la autoficción francesa un futuro aún largo en los mercados editoriales del país.

## **4.2. Historia de la autoficción española: evolución**

Para estudiar los orígenes españoles de la autoficción se utilizará una división de tres grandes apartados temporales. El primero se dedicará a los precursores de la narración pseudoautobiográfica, y repasará con brevedad algunos textos canónicos en un rápido viaje desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX. El segundo apartado se ocupará de la evolución de las letras españolas desde principios del siglo XX hasta el final del franquismo, especialmente de cómo tras la Guerra Civil la novela se fue apartando del realismo social para involucrarse en un proceso de autorreflexión metaliterario. Finalmente, el último epígrafe tomará en consideración el desarrollo de la novela española posfranquista hasta la época actual; en concreto, se analizará cómo la dilatación del régimen condicionó la evolución cultural posterior del país, y qué estrategias han seguido los escritores para incorporarse a una corriente creativa más internacional.

El repaso histórico que se acometerá en las siguientes páginas no pretende detallar un catálogo exhaustivo de todos los posibles antecesores de la autoficción, ya que semejantes investigaciones llevarían el estudio por cauces diacrónicos completamente divergentes de los objetivos aquí perseguidos. Durante este capítulo sólo se procurará señalar una lista corta aunque suficiente de nombres propios y corrientes culturales que fueron determinando las condiciones socioculturales y literarias adecuadas para el nacimiento de la escritura autoficticia.

Cabe señalar que algunos de los contenidos de la primera parte de este capítulo retomarán aspectos ya mencionados en el estudio de la evolución histórica del género autobiográfico que se abordó en el epígrafe 3.1. Sin embargo los puntos de vista desde los que se afrontará cada materia son diferentes: si el repaso histórico al nacimiento de la autobiografía enfatizó el creciente interés por el testimonio individual vivido en Europa desde la Edad Media hasta la actualidad, la investigación de los textos precursores de la autoficción se centrará sólo en los hitos literarios más importantes que han explorado la cercanía de la ficción y la memoria. Esta disparidad de enfoque se debe a que, a diferencia de lo que sucede con la larga tradición del género autobiográfico, no es posible señalar una historia estable de la mezcla de la ficción con la no-ficción. No existe un género cerrado que recoja todas las características de esta forma de escritura y del que se pueda trazar un desarrollo coherente. Al ser una modalidad en los límites, que busca precisamente saltarse las reglas de los géneros establecidos,

sólo es posible remitirse a textos singulares (el *Libro del conde Lucanor*, el *Lazarillo*, el *Correo de otro mundo*, etc.). Estas excepciones, históricamente, configuran una línea discontinua más que una verdadera tradición.

#### 4.2.1. Precursores

El objetivo de las siguientes páginas no consistirá en redactar una historia de la autoficción, ni tampoco de la presencia de la vida íntima del autor en la ficción hispana. Ese monumental trabajo, que llevaría la investigación a los orígenes primero judeocristianos y luego burgueses del desarrollo del «yo» en Occidente, acabaría muy lejos de los temas que aquí se han propuesto abordar. Tales reflexiones filosóficas y antropológicas, siendo de por sí interesantes, se alejan excesivamente de la crítica literaria. Así pues, a lo largo de las siguientes páginas sencillamente se repasará un corpus breve pero completo de obras precursoras y significantes para el desarrollo moderno de la autoficción. Aunque dichos textos no pertenecen propiamente a esta forma de escritura, sí aportan pistas sobre el continuo diálogo entre realidad y ficción que ha regido la literatura a lo largo de toda su historia. Asimismo, esta selección ofrecerá también un panorama de la progresiva importancia que la reflexión sobre el «yo» ha ido alcanzando la en la narrativa hispánica.

Para comenzar, resulta por supuesto inevitable remontarse a los orígenes de la literatura castellana de inspiración autobiográfica en la Edad Media (aunque en el epígrafe 3.1 ya se abordó un repaso más amplio a la formación de dicho género en este periodo). Para ello, antes de nada, se deberá recapacitar sobre el hecho de que esta edad, fundamentalmente teocrática, en que resulta difícil hasta encontrar referencias a la autoría de los textos, propició no obstante las primeras especulaciones sobre la importancia de la propia conciencia. El amplio movimiento cultural del catolicismo promovió, ya desde el fin del Imperio romano, una novedosa forma reflexión personal basada en el examen de conciencia y la ponderación moral de la vida interior. La práctica de la meditación y la reflexión personal previas a la confesión pasaron así a entenderse como una manera de perfeccionamiento justificada por la omnipresencia divina y el temor al juicio final. Las *Confesiones* de san Agustín son el ejemplo más evidente de cómo estas prácticas religiosas asociadas con el sacramento de la confesión formaron el primer germen de la reflexión sobre el propio pasado e individualismo de la cultura europea posterior. De hecho, la obra agustiniana sentó un claro precedente para las narraciones confesionales en que se indaga en los motivos de la conversión y el camino de acercamiento a la divinidad. En este mismo sentido, las epístolas de carácter doctrinal y las hagiografías o vidas de santos se irán transformando progresivamente en modelos narrativos destacados. Así, en definitiva, el intimismo occidental se desarrollará en un

primer momento desde una perspectiva teocéntrica en la que el ser humano aspira a convertirse, devotamente, en centro de su propia vida espiritual gracias a la oración y la meditación.

Fuera de estas prácticas espirituales, la carencia de una concepción sólida del individuo durante todo el Medievo se atestigua en la generalizada falta de interés por plasmar de forma escrita sucesos autobiográficos, excepto en algunos casos tempranos vinculados a escritores que deseaban dejar huella de su valía o condición social<sup>149</sup>. En este sentido, en la Baja Edad Media, a la hora de buscar huellas predecesoras del juego con la identidad del autor dentro de su texto, hay que remontarse hasta la figura del infante don Juan Manuel. Ya su *Libro de los estados* (1330) compone una obra singular por la numerosa información sobre sí mismo y su época que en ella aporta el autor. Pero será su *Libro del conde Lucanor* (1335) el texto que con más brillantez articule una representación autorial dentro de la ficción. Como es bien sabido, el libro construye un juego de cajas chinas donde diversos narradores se van cediendo la palabra hasta llegar al propio don Juan Manuel, quien se otorga explícitamente la responsabilidad de haber puesto por escrito las historias. Cada uno de los *exemplos* comienza con una introducción en la que el conde Lucanor expone a su consejero Patronio una duda o decisión compleja. Inmediatamente, el relato se introduce en un nivel de narración intradieгético donde Patronio responde a su señor con una historia que da título al *exemplo*. Terminada la explicación, se vuelve al primer nivel narrativo en una fase en la que el conde aplica con éxito las enseñanzas de Patronio a su propia vida. Por último, se incluye siempre una intervención extradieгética donde don Juan Manuel se reconoce como autor de su propia obra: «Y, viendo don Juan que este cuento era bueno...», «Y, cuando don Juan escuchó esta historia, la mandó poner en este libro...»<sup>150</sup>. Esta insistencia del infante por autorrepresentarse en el corazón de sus creaciones literarias muestra un deseo, heraldo ya del Renacimiento, de dejar constancia de sí mismo ante sus sucesores.

Otro ejemplo temprano de este interés por transgredir los límites de la propia obra en la tradición hispana lo compone el *Libro de buen amor*. En él, ya hacia 1330-1343 el arcipreste Juan Ruíz parece encarnarse en la figura de su narrador para mostrar hechos de su propia experiencia pero embellecidos o

---

149 De hecho, más allá de algunos conatos de narración biográfica en prosa como *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, lo cierto es que a lo largo de la Edad Media apenas cabe puede mencionar una autobiografía propiamente dicha: las *Memorias* de doña Leonor López de Córdoba (1363 - ca. 1412). En esta obra, la primera escritora de nombre conocido en español, sí plasmó un verdadero esfuerzo por dejar constancia de su vida y desventuras de sí misma y de su familia tras la subida al tono de los Trastámara.

150 Estructura según la edición del *Libro del conde Lucanor* de Fernando Gómez Redondo, Madrid, Castalia, 1987, pp. 38-42.

modificados por la ficción más desenfrenada. El texto, en su multitud de líneas de acción, aparece así ante el lector moderno cargado de posibles interpretaciones (confesión de amores con monjas, viudas y serranas; discurso moralizante de tono irónico pero finalidad didáctica; un mero juego retórico, etc.). Mucho se ha escrito sobre cuánto de verdad o de invención hay en dicho libro, así como sobre sus posibles intenciones. Aunque aquí no corresponde abordar con detenimiento la sustancia de este polémico texto, sí resulta imprescindible señalar que el *Libro de buen amor* es en todo caso una autobiografía fingida y que de ningún modo aborda una exploración del campo de la ficción. El texto, en realidad descargado de intenciones sinceramente biográficas, deja al lector delante de una mera condición personal ficticia que juega a disfrazarse de arcipreste, escudero o hidalgo en un vertiginoso movimiento. Es, en resumen, un arte de amores que requiere de un «yo» para exponer ciertos casos, y para que ese proceso cause un efecto mayor, el autor finge que tales peripecias le han sucedido a él<sup>151</sup>. Juan Ruiz sigue en definitiva el modelo de los libros de la ficción sentimental, retomado con un peculiar estilo humorístico y paródico<sup>152</sup>.

Sólo más adelante, la progresiva instauración de las corrientes del humanismo renacentista permitiría el desarrollo de una cultura de la indagación personal. La recuperación de la cultura clásica concluyó un proyecto antropocéntrico que vino a coincidir, en la misma época, con el nacimiento de una nueva clase social: la burguesía urbana. Sería precisamente este nuevo grupo, que a lo largo de los siglos instauró la posibilidad del ascenso social a través del esfuerzo personal y del dinero, el que más practicaría posteriormente la cultura del individualismo y la literatura personal. Así, aunque este periodo no asentó todavía de manera definitiva la configuración del «yo» individual, sí incitó al menos un «aumento del sentido de la privacidad, o de un cambio gradual a la hora de asumir las esferas relativas a lo público y a lo privado»<sup>153</sup>.

151 Fernando Gómez Redondo, «El 'Libro de buen amor': las líneas de pensamiento poético», *El Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Ellipses, 2005, pp. 159-174.

152 En otro orden de ideas, el texto destaca también por ser un emblema de la parodia medieval. Los aspectos del *Libro de buen amor* de corte paródico o carnavalesco (según la terminología bajtiniana), pueden ser relacionados con la parodia posmoderna que en cierto modo forma parte de las autoficciones del siglo xx. Tal y como indica J. M.<sup>a</sup> Pozuelo, la parodia se basa en el diálogo burlesco de dos textos o códigos, como por ejemplo la vida y la literatura («Teoría de la Parodia», *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros, op. cit.*, pp. 253-273). En la parodia medieval se da un proceso de carnavalización que borra los límites entre la realidad parodiada y el texto paródico; la risa sustituye al objeto mismo instaurando el triunfo de la vida sobre el texto (de ahí que en la obra del arcipreste no resulte posible distinguir su figura real, pues ésta aparece indisolublemente ligada a su propia burla vital). Sin embargo, la parodia posmoderna actúa de un modo opuesto, pues aunque también tiene como objetivo anular la diferencia entre la vida y la textualidad, opera en sentido inverso: el texto se impone como único espacio posible mientras que la realidad aparece como un simulacro dudoso.

153 Peter Burke, *El Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 101.



Esta transformación de mentalidad, cada vez más consciente del individuo, se combinó en la práctica literaria con la recuperación del arte retórica clásica, pues, al fin y al cabo, la autobiografía comparte con la retórica su objetivo de convencer a un auditorio a través de una argumentación persuasiva en el que la sinceridad es fundamental. F. E. Puertas Moya sugiere, además, que las teorías neoplatónicas de la época, con su hincapié en el peso de los recuerdos para comprender la divinidad del alma, también influyeron de manera fundamental en la reivindicación de la memoria y de la reconstrucción narrativa de la propia vida<sup>154</sup>. Estas razones explican el auge evidente de la escritura personal durante el Renacimiento, en forma de epístolas, novelas picarescas y también de autobiografías de religiosos (como la de san Ignacio de Loyola o santa Teresa) y de soldados (Alonso de Contreras, Jerónimo de Pasamonte, etc.).

Sin embargo, por encima de cualquier otra manifestación literaria en primera persona de la época, destaca, por supuesto, la tradición picaresca inaugurada por el apócrifo *Lazarillo de Tormes*. Un texto rompedor que puede ser considerado un hito fundamental en el desarrollo de la autobiografía ficticia castellana. Ahora bien, aunque esta obra resulta un referente innegable para el nacimiento de la escritura autoficticia, no debe tomarse en ningún caso como una autoficción propiamente dicha. Escrito en una época en que las nociones de «yo» y de «autor» no tenían la madurez ni la importancia que poseen actualmente, el *Lazarillo* ni siquiera muestra un autor reconocible con el que jugar a identificar a su narrador. Su valor como antecedente de la autoficción radica en que, aun de manera aislada y tímida, configura un tempranísimo ejemplo de los juegos entre la verdad y la mentira que tanto han obsesionado a la era contemporánea. Este texto, que cuenta en disposición cronológica las peripecias de un individuo privado y de baja catadura, escrito como si fuera una epístola y con el objetivo de ofrecer una justificación vital, resulta un hito fundamental para la evolución de la forma y estructura de la narrativa autobiográfica moderna. Pero en cuanto antecedente de la autoficción, el *Lazarillo* no es tanto un precursor por su disposición aparentemente biográfica, sino más bien por los mecanismos narrativos de verosimilitud con los que trama una historia de ficción. En otras palabras, por cómo siendo una ficción sólo aparentemente biográfica, propone al lector una cierta presunción de historicidad; y por cómo, aunque el desarrollo de la historia pronto indique que la obra pertenece a la pura ficción, mantiene en todo momento la coherencia con la realidad extraliteraria y una apariencia verosímil.

---

154 Francisco E. Puertas Moya, capítulo «La prosopopeya del yo renacentista», en *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad*, Logroño, Serva-Universidad de la Rioja, 2004, pp. 31-49.

En resumen, el *Lazarillo* no puede ser considerado un antecedente remoto de la autoficción a causa de su carácter supuestamente biográfico de confesión en primera persona, sino porque fue tal vez la primera obra de recreación imaginaria cuya ficción consistía en mantener que no era tal sino un relato de hechos reales<sup>155</sup>. Por supuesto, otros muchos libros anteriores, especialmente los de caballería, contenían advertencias explícitas que aseguraban que debían ser leídos como efectivamente acaecidos a pesar de las estrafalarias anécdotas que pudieran contener, pero la apuesta de verosimilitud del *Lazarillo* es completamente diferente. Sin requerir ningún esfuerzo de suspensión de la credulidad al lector, le ofrece una narración de hechos cotidianos que respetan rigurosamente las reglas del mundo real; es decir la historia es verosímil por sí misma gracias a su novedoso estilo «realista». Así, mientras que muchos relatos de ficción anteriores infringían abiertamente las leyes de la realidad cotidiana dada su naturaleza maravillosa, el *Lazarillo* se propone como una ficción que se esfuerza por ser recibida como verosímil en todos los sentidos: no sólo congruente con las normas internas del texto, sino también adecuada con las reglas cotidianas del mundo real extraliterario. Cécille Cavillac señala a este respecto que el *Lazarillo* acomete una pionera superación de la *veracidad pragmática* que hasta entonces garantizaba la autoridad del narrador ficticio (quien podía contar cualquier tipo de hechos increíbles siempre que explicara el contexto de enunciación, las circunstancias en que la historia llegó a su conocimiento y por qué la puso por escrito). Ahora, la posible desconfianza del lector no surge ya de la extravagancia de la trama, sino de la falta de fiabilidad del dudoso héroe que se convierte en único cronista de su ordinaria historia<sup>156</sup>. Por ello, sin duda, el lector de la época debió de recibir con sorpresa y desconfianza esta modesta obra que se proponía como relato verosímil de unos hechos vergonzantes y a la postre ficticios. En definitiva, el *Lazarillo*, al igual que la novela moderna, trata la realidad como otro elemento literario manipulado con fines artísticos para crear un espacio verosímil; pero, en línea con lo que mucho después llegará a ser la autoficción, esta verosimilitud reforzada por la presencia de un «yo» narrador es también puesta en entredicho por la carencia de un compromiso fiable a través del cual el lector pueda interpretar de modo definitivo el texto.

155 Francisco Rico, «'Lázaro de Tormes' y el lugar de la novela», *Problemas del 'Lazarillo'*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 153-180.

156 «Il faut justifier la performance narrative au nom du principe que l'on ne peut rapporter que des choses que l'on a apprises, en un mot, assurer au récit une *vraisemblance pragmatique*, qui ne se confond ni avec la *vraisemblance empirique* des énonces, ni avec la *vraisemblance diégétique*. Alors que la deuxième porte sur la conformité de l'expérience commune [...], et la troisième sur la cohérence de la mise en intrigue, la première concerne la fictivité de l'acte de narration», Cécile Cavillac, «Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle», *Poétique*, 101 (1995), pp. 23-46, p. 24.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, otros nombres podrían sumarse a la lista de precursores de la escritura pseudoautobiográfica y consciente del «yo» que aquí se analiza. Por supuesto, el nombre de Miguel de Cervantes se suele mencionar como precursor de la autoficción, dado su afán de mostrarse en su texto al tiempo que difumina su figura tras una *mise en abyme* de sucesivos narradores<sup>157</sup>. Pero sin duda, este puesto lo ocupa con más rigor el salmantino Diego Torres de Villarroel, a causa de su infatigable esfuerzo por relatar sus peripecias vitales y su transformismo literario. De hecho, entre la abundante prosa de este prolífico escritor y catedrático, su *Correo de otro mundo* (1725) puede tal vez considerarse —y así lo hace de hecho Guy Mercadier<sup>158</sup>— como el precursor más notable de la escritura autoficticia. Esta obra, mezcla de diálogos y epístolas, mantiene una tensión continua entre ficción biográfica e historia, aportando una multiplicidad inusitada de puntos de vistas de diversos narradores. El libro pone en escena un fantástico intercambio de cartas entre el propio Torres y cinco difuntos notables (entre ellos Hipócrates, Aristóteles y Papiniano) que critican diversas facetas de las obras anteriores del salmantino. Alrededor de esta idea del tribunal encargado de juzgar a Torres, se entrelazará una compleja red de confesiones autojustificativas y burla personal mediante la cual se irá dibujando, progresivamente, un retrato mítico y real del salmantino. Se trata, en definitiva, de un juicio que el propio Torres emite con grandes dosis de humor contra su propia figura pública, justificando por un lado su peculiar forma de vida y burlándose al mismo tiempo de los excesos de su máscara autorial. De este modo, Torres se aleja aquí de cualquier tipo de confesional medieval, así como de los modelos memorísticos renacentistas, para acercarse mejor a la picaresca y ejercer una parodia constante de sí mismo. A este respecto, M. M. Pérez López avisa de que la influencia picaresca en la narrativa de Torres no debe ser tomada de una manera superficial<sup>159</sup>. Al contrario, el salmantino habría configurado todo su obra con el objetivo de burlar el horizonte de expectativas del lector de novelas de pícaros. Es decir, Torres habría aprovechado los tópicos del género (el nacimiento oscuro, las travesuras juveniles, la progresión social escalonada) para convertirlos en hitos válidos de un relato vital que combina la burla con

---

157 Esta afirmación, sin duda demasiado vaga, aparece por ejemplo en las propuestas de V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 130.

158 «Por muy zahorí que fuera nuestro astrólogo, no podía adivinar que acababa de inventar lo que mucho más tarde se llamaría *autoficción*, en el sentido más estricto de la palabra. A él, pues, le corresponde el título honorífico de “primer ocupante” de la famosa casilla ciega del cuadro teórico de Philippe Lejeune», en «Singularidades de la autobiografía española en la época moderna», *Autobiografía en España: un balance*, op. cit., pp. 83-94, p. 87. Para un análisis extenso de la estructura del libro, véase también Guy Mercadier, «Los albores de la autobiografía moderna: el ‘Correo del otro mundo’ (1725) de Diego Torres de Villarroel», *Anthropos*, 125 (1991), pp. 32-35.

159 Manuel María Pérez López, «Introducción», en Diego Torres de Villarroel, *Vida*, op. cit., pp. 34 y ss.

la autoafirmación. En este sentido, resulta notable cómo sus textos, a pesar de su evidente autorreferencialidad, no pretenden instaurar ninguna identidad biográfica estable. Como ya se analizó en el epígrafe 3.1, incluso su obra más propiamente confesional, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* (1743-1758), da cuenta de una personalidad cambiante, que busca una forma de discurso capaz de reflejar los dobleces de la conciencia y la variación del ánimo. Por ello, al igual que en las pequeñas historias de la novela picaresca, Torres afirma simplemente que su vida es «vulgarísima historia», y que sus pecados no son ni más ni menos escandalosos que los de cualquiera. Su único objetivo será por tanto tratar de borrar la imagen de oscurantista se había ganado ante sus enemigos por libros anteriores, y defender la doble faceta de académico innovador y vital fabulador que componía su personalidad. En definitiva, la confusión narrativa que a veces se apodera del discurso de Torres no deja de ser una muestra temprana de cierta concepción plural del «yo» precursora de la autoficción.

Progresivamente durante el siglo XVIII, las bases de la creación burguesa del «yo» individual se fueron asentando culturalmente. El texto fundador del género autobiográfico, *Les Confessions* de Rousseau, supuso, en efecto, el síntoma supremo de la llegada a colmo de ese proyecto ideológico burgués que colocó al individuo, y a sus relaciones con las fuerzas económicas y políticas, en el centro mismo de la cultura occidental. La recién asentada autobiografía, a pesar de ir a extenderse de una manera pausada por el panorama artístico del siglo XIX en adelante, abre una nueva brecha en el sistema de géneros aristotélico, que carece de herramientas para definir a este género omnívoro. A este panorama, J. C. Mainer<sup>160</sup> añade también el asentamiento definitivo por las mismas fechas de la novela y de la crítica literaria. La primera supondrá una revolución porque, en su molde ficticio, incluirá la Historia, el Derecho, la Psicología, la política y otras muchas manifestaciones de la vida, devolviéndolas al público en una forma artística. De igual modo, señala Mainer, el establecimiento de la crítica literaria permitirá un diálogo más activo que en cualquier otra época con el público.

En definitiva, fue la filosofía ilustrada, encarnada luego en la romántica, la encargada de situar al sujeto como centro total de todo sistema de pensamiento. El liberalismo político y económico, la concepción de la propiedad privada como un ámbito inalienable, la libertad individual, los derechos humanos y otras nuevas ideas fruto de la Revolución francesa acabaron también por encontrar

---

160 José Carlos Mainer, «Lo que queda de los géneros: sobre la autoficción y la postmodernidad» [en línea], conferencia impartida en el ciclo *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España contemporánea*, Fundación Juan March, 15 de octubre de 2009. Disponible en: <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2615>> [consulta: 10 de diciembre de 2009].

su reflejo en España, pero algo más tarde, en la crisis de finales del siglo XIX. Un periodo que albergó asimismo (y no por azar) cierto florecimiento de la escritura autobiográfica en las letras hispánicas. Con este bagaje cultural y literario, la cultura hispana entra en el siglo XX. En este panorama, se darán finalmente las condiciones para un desarrollo progresivo de la autoficción; a saber, un espacio literario donde la novela y la autobiografía se establecen como géneros independientes, donde la figura del autor ocupará una posición fundamental y donde la relación entre crítica y público será cada vez más fluida.

### 4.2.2. Siglo xx hasta los años setenta

Como se señaló en la introducción a este estudio (en el epígrafe 2.1.2), sólo a partir de la segunda mitad del siglo xx puede hablarse con propiedad de la existencia de una escritura autoficticia, ya que los orígenes intelectuales de esta forma literaria son los mismos que los del posmodernismo: esa corriente que la engloba y con la que comparte su relativismo y la negación de que exista una realidad exterior estable y accesible. Ahora bien, esta corriente no carece de significativos precedentes. La literatura española de la primera mitad del siglo xx ofrece ya interesantes textos precursores de una búsqueda identitaria que se desarrollará plenamente en las últimas décadas del siglo. Este sucesivo advenimiento de una escritura más íntima y próxima a la ficcionalización personal será precisamente el tema de interés en este apartado. En las siguientes páginas se dará cuenta de un catálogo de autores y corrientes narrativas que protagonizarán una progresiva evolución hacia la escritura autoficticia. Para ello, será necesario abordar la obra de algunos precursores concretos (sobre todo de Unamuno y de Gómez de la Serna), así como las corrientes literarias imperantes imperantes en la España de mitad de siglo que han ido determinando la gestación de un contexto cultural apto para el desarrollo de lo autoficticio.

La novela de principios del siglo xx vino marcada por un ánimo experimental con que se quiso dejar atrás el realismo decimonónico, el naturalismo descriptivo y la objetividad del retrato psicológico. Estas nociones irían quedando poco a poco relegadas por un esfuerzo de renovación formal donde la figura autorial adquirió mucha mayor relevancia (a veces incluso como objeto de la narración). En este contexto aparecen nuevos proyectos narrativos protagonizados en muchos casos por los miembros de la Generación del 98. *Camino de perfección* (1902) de Baroja, *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno o *Las sonatas* (1902-1905) de Valle-Inclán son ya muestras evidentes de una tendencia autobiográfica más o menos explícita transmitida a través de la ficción novelesca. En concreto, J. C. Mainer<sup>161</sup> ha señalado la importancia que Pío Baroja ejerce como antecesor de la literatura autoficticia española. Por un lado, Baroja desarrolló un tipo de «novelas reportaje», como él mismo las definía, que destacan por introducir sucesos históricos recientes en su trama imaginaria; por ejemplo, su trilogía *La raza* —sobre todo *La dama errante* (1908) y *La ciudad en la niebla* (1909)— plasma el atentado contra la familia real perpetrado en 1906. Y por otro lado, Baroja también sobresale por su intensa labor autobiográfica:

---

161 *Ibíd.*

además de escribir un influyente dietario (*Las horas solitarias*, 1918), su texto autobiográfico *Juventud, egolatría* (1917) estableció un novedoso estilo donde la asociación temática subjetiva y la divagación se imponen sobre cualquier orden cronológico. Sus posteriores *Memorias* (1949) constituirán también un sorprendente acercamiento a lo autobiográfico desde un texto sin límites ni final concreto, donde la progresión desordenada de la escritura sigue la deriva de la memoria.

En la misma época, destaca también el autobiografismo de las novelas líricas firmadas por Azorín (*La voluntad*, 1902; *Antonio Azorín*, 1903; *Confesiones de un pequeño filósofo*, 1904), Gabriel Miró (*Nuestro Padre San Daniel*, 1921; *El obispo leproso*, 1926) y Ramón Pérez de Ayala (*La pata de la raposa*, 1911; *Belarmino y Apolonio*<sup>162</sup>). Al igual que la poesía, la novela lírica de los primeros decenios de siglo no se ocupará del mundo con un afán objetivo o imitativo, sino de los efectos que origina en la subjetividad del autor. Por esta razón, el protagonista, que suele ser además el narrador, se convierte en creador del universo enunciado, del que forma parte directa. Esta condición favorece la técnica del perspectivismo, que alcanza en este tipo de novelas un valor estructural. Además, la peripecia tiene también un alcance menor, pues se somete a las necesidades estilísticas, y tiende en consecuencia al fragmentarismo. Por último, el avance diacrónico se interrumpe con retrospectivas, dilaciones y elipsis, creando una configuración subjetiva del tiempo. En resumen, estas novelas estéticas e ideológicas plagadas de autoalusiones y protagonistas escasamente heroicos contienen una inquieta reflexión personal que anuncia, aún en la lejanía, el desánimo y desengaño que seguirá en la estética posmodernista.

Sin embargo, será la prosa de Miguel de Unamuno la que lleve hasta el límite estas exploraciones memorialísticas de principios de siglo. Si su poética se opone con firmeza a los planteamientos de la novela realista por sus aspiraciones de representación objetiva de la realidad, también se enfrenta a los de las vanguardias en lo que respecta al asilamiento del arte y la separación con su autor. Frente al arte *deshumanizado*, Unamuno admite el componente intrínsecamente autobiográfico de la novela: «Sabido es, por lo demás, que toda biografía, histórica o novelesca —que para el caso es igual—, es siempre autobiográfica, que todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo [...] Y por otra parte, toda autobiografía es nada menos que una novela», asegura en el epílogo de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*<sup>163</sup>. Esta filosofía es más que impostura en el caso de Unamuno, pues

---

162 D. Villanueva, *La novela lírica*, op. cit.

163 Miguel de Unamuno, *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez; Un pobre hombre rico*, o, *El sentimiento cómico de la vida*, Madrid, Siruela, 2005, p. 65.



toda su obra aparece imbuida de una continua presencia autorial, sobre todo *Paz en la guerra* (1895), *Amor y pedagogía* (1902), por supuesto *Niebla* (1914) y también *San Manuel Bueno, mártir* (1930). Pero *Cómo se hace una novela* (1927) será tal vez la primera obra en que el propio Unamuno aparece dentro de su texto como personaje y como autor al mismo tiempo; es decir, no como un referente ficcionalizado (*Niebla*), ni reflejado en un álter ego imaginario (*San Manuel Bueno, mártir*), sino como una figura ambigua que parece vivir en dos planos opuestos de existencia. Por ello, dicha obra supone un precedente capital para la escritura autoficticia, al que cabe dedicar algunas consideraciones.

*Cómo se hace una novela* fue creada en un largo procesos de sucesivas relecturas, redacciones y adiciones, cuyas partes quedan unidas por la solidez de la voz autográfica que surge del texto. Compuesto en 1925 durante el destierro parisino de Unamuno, el texto pasó a manos de Jean Cassou para su traducción al francés y publicación en 1926. Un año después, Unamuno prefirió preparar el texto definitivo de su novela a partir de la traducción francesa y fue intercalando comentarios y apostillas. De todo este proceso surgió una reflexión sobre el exilio que sufría el autor en esa época y que enmarca una narración ficticia sobre un personaje llamado Jugo de la Raza (cuyas concomitancias con Unamuno son confesadas en el propio relato) que queda completamente trastornado por una novela comprada a orillas del Sena, pues piensa que cuando acabe de leer dicho libro, morirá. Sin embargo, esta historia tan *nivolesca* queda extrañamente inconclusa porque la voz reflexiva del Unamuno narrador acaba por tomar todo el protagonismo del texto, saltando libremente de un asunto a otro, despreocupada ya de la evolución de toda trama. De hecho, este texto plagado de alusiones biográficas<sup>164</sup> aun cuando parece acabado, se convierte justo al final en un pequeño diario donde Unamuno, quien en cierto modo parece resistirse a dejar morir su voz narrativa, sigue anotando sus impresiones cotidianas durante una quincena de días. El autor se debate en estas últimas páginas sobre sus propias posiciones al respecto de la situación política española, las que tenía al componer el texto original de la novela y también las actuales. En definitiva, como bien expone T. Gómez Trueba en su excepcional prólogo a la obra, Unamuno delibera de forma compulsiva sobre su destierro voluntario, planteándose si su «yo» *histórico* no estará sacrificando su «yo» *íntimo* a las contingencias políticas<sup>165</sup>. Es decir, Unamuno se retrata a sí mismo mediante una personalidad desdoblada, con una confusa separación entre la

164 El libro se abre además con una cita de las *Confesiones* de san Agustín: *Mihi quaestio factus sum*, es decir, «Estoy hecho un enigma».

165 Teresa Gómez Trueba, «Introducción» en Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 9-92, p. 31.

faceta pública y privada, y en pleno proceso de disensión interna. Se trata, en definitiva, de una intervención del autor de 1927 para ficcionalizar al Unamuno de 1925 que compuso originalmente el texto.

Para lograr dicho efecto, esta novela, paradigma de la última poética unamuniana, se deja llevar por una composición espontánea y ensayística («a lo que salga»), obviando incluso la posibilidad de crear un argumento firme (las peripecias de Jugo de la Raza acaban deshaciéndose en puras reflexiones autoriales). De hecho, el texto también carece de un final definitivo y estable, dejando entrever así la creencia unamuniana de que la vida no puede representarse («el lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector»<sup>166</sup>). En este sentido, la estética fragmentaria de *Cómo se hace una novela* establece sólidos puentes con el ensayo, pues el conjunto compone una digresión continua donde el presente atemporal del modo del comentario sustituye al avance teleológico de la trama («el mismo Cassou dice que no he escrito sino comentarios»<sup>167</sup>). De hecho, en esta línea de presencia del narrador-autor que se resiste a abandonar la enunciación del texto es donde más patente se hace la unión entre *Cómo se hace una novela* y la posterior autoficción, que también recurrirá a este evidente tono ensayístico para garantizar la supervivencia del autor en su discurso<sup>168</sup>.

En todo caso, el pastiche de géneros ligados por la omnipresencia del autor que compone *Cómo se hace una novela* debe ser tomado no sólo como un importante prelude la autoficción, sino también como un signo del espíritu cultural que en los años veinte trastornó la función mimética tradicional de la narración para convertir a la novela en un espacio autorreferencial y autónomo. Mediante lúcidos pensamientos sobre qué define al hombre, Unamuno llevó a la práctica un nuevo relativismo que venía a poner en duda el carácter planamente social de la novela realista anterior. El escritor observa el mundo desde un punto de vista antropocéntrico, y para explorar al hombre en sus novelas, lo compara a los personajes de sus ficciones. En este sentido, la revolución que supuso *Cómo se hace una novela* (y también *Niebla*) se debe sobre todo a la forma en que venía a igualar la realidad del ser humano y la del personaje de ficción: ninguna de éstas está completa, sino que se van haciendo a medida que son narradas y situadas en el tiempo. Lejos de cualquier concepción determinista decimonónica, Unamuno concibe la personalidad como una construcción narrativa basada en la memoria y que cobra sentido en el tiempo. A este respecto, la identidad de los seres ficticios

---

166 *Ibíd.*, p. 169.

167 *Ibíd.*, p. 117.

168 Tanto M. Alberca (*El pacto ambiguo*, op. cit. p. 307) como T. Gómez Trueba («Introducción», *Cómo se hace una novela*, op. cit. p. 62) apuestan en firme por asignar la obra al ámbito de la autoficción.

puede igualarse a la de los hombres, pues ambos viven una realidad temporal en la que se van tejiendo una biografía (aunque, por supuesto, el personaje de ficción carezca de sustantividad en cuanto creación del escritor)<sup>169</sup>.

Retomando ahora el repaso a la evolución cultural de las primeras décadas del siglo, también cabe mencionar que en los años veinte y treinta el desarrollo del proyecto cultural de las Vanguardias resultó fundamental para el florecimiento de una nueva concepción literaria heraldo ya de las tendencias posmodernas. Efectivamente, la experimentación vanguardista puso en marcha un proceso que, desde entonces y a lo largo de todo el resto de la centuria, llevaría a la literatura española desde la gran novela decimonónica social hasta otra puramente autorreferencial y desinteresada por la mimesis. Puesto que el arte sólo podría ser copia de sí mismo, la brecha con la realidad aparecía insalvable. Así pues, parece natural que el padre de las vanguardias españolas, Ramón Gómez de la Serna, sea también uno de los más ilustres precursores de la autoficción.

Los motivos de la gran influencia ramoniana sobre la tradición autoficticia hay que buscarlos ante todo en sus continuos aunque poco conocidos experimentos con el género novelístico. Estos quedan bien representados en *El novelista* (1924) —obra en cierto modo emparentada con *Cómo se hace una novela*—, donde se da noticia de la vida de un escritor álgter ego de Gómez de la Serna, de los diversos esbozos de novelas que éste va creando y otras anécdotas como la visita que recibe de uno de sus propios personajes. Se trata de una peculiar novela compuesta por múltiples acometidas de novelas inacabadas que parodian los temas clásicos del género y de reflexiones generales sobre el proceso de escritura. En este sentido, Gómez de la Serna rechaza la novela mimética y de intriga tradicional para apostar por otra de orden diegético y completamente descentrada donde el único tema consiste en el propio proceso de la novela haciéndose. Dichos experimentos se relacionan por supuesto con la obsesión biográfica que llevó a Gómez de la Serna a escribir innumerables textos y esbozos de su vida aún ya desde joven, aunque, eso sí, no todo sinceros (en algunos cambió la fecha de su nacimiento). De hecho, ninguno de sus múltiples escritos autobiográficos puede ser considerado estrictamente una autobiografía en el sentido tradicional de la palabra; pues aunque el escritor parecía tener un auténtico afán por relatar y dejar constancia de su vida, al mismo tiempo, tendía a crear textos plagados de elementos ficticios y recursos vanguardistas más propios de la prosa poética y de la novela.

---

<sup>169</sup> Julián Marías, *Miguel de Unamuno* [1942], Madrid, Espasa-Calpe, 1976. Especialmente el capítulo «La realidad», pp. 53-57.

Pero la obra autobiográfica cumbre de Gómez de la Serna se situará en el contexto ya más tardío de los años cuarenta, en el exilio a que la Guerra Civil llevó a tantos intelectuales españoles. Será en 1948, durante su largo destierro político y literario en Buenos Aires, cuando Gómez de la Serna publique *Automoribundia*. Una obra de lúgubre título «<sup>170</sup>. En este texto, Gómez de la Serna, agobiado por la nostalgia y una temprana conciencia de su muerte, asegura querer dejar señal sincera de su paso por el mundo (dice en el prólogo: «Sólo me he propuesto al completar mi autobiografía dar el grito del alma, enterarme de que vivo y de que muero, despertar el eco para saber si tengo voz»<sup>171</sup>). Sin embargo, para poder dar noticia sobre sí mismo y relatarse su propia existencia, acudirá a procedimientos narrativos completamente incompatibles con cualquier pacto de sinceridad con el lector. Así, ya desde el primer capítulo, Ramón recurrirá al *sterniano* método de narrar el día de su nacimiento, dando cuenta de sus primeras acciones y pensamientos como recién nacido, utilizando para ello «palabras atrevidas y precisas de mi subconsciencia»<sup>172</sup>. En capítulos siguientes, la narración cronológica se irá viendo superada por un torrente de asociaciones de ideas y temas que dejarán en suspenso algunos puntos, como si el autor se olvidara de ellos<sup>173</sup>. La digresión, la greguería, los apuntes breves sobre temas dispares acabarán por doblegar la estructura tradicional de la autobiografía canónica, que cede así a las necesidades estilísticas del autor.

En este sentido, puede deducirse que Gómez de la Serna, al igual que acabó por desechar la novela mimética convencional para investigar qué cosa es la novela en sí, también renegó de los límites de la autobiografía para experimentar con los de la ficción, pues un anecdótico ordenado cronológicamente no podría dar cuenta de su identidad ni estar nunca completamente acabado. A este respecto, *Automoribundia* supone la cumbre de una actitud narrativa que ya se había manifestado anteriormente en toda su literatura, cuando aseguraba: «En toda mi obra hay autobiografía [...] Quería hacer una autobiografía completa, y eso no podía ser: equivaldría a hacer mis obras completas y completarlas hasta lo imposible»<sup>174</sup>. Esta concepción de la identidad como elemento narrativo anuncia ya la posición intelectual que durante la última mitad del siglo xx animó el nacimiento de nuevas formas de autorrepresentación. La tendencia de Gómez de la Serna a mostrar la obra haciéndose, para desmontar así la tramoya que

---

<sup>170</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, Santiago de Chile, Mare Nostrum, 2008, p. 51.

<sup>171</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>172</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>173</sup> Véase la reflexión de Anna Caballé, «Ramón Gómez de la Serna», *Narcisos de tinta*, op. cit., pp. 213-218.

<sup>174</sup> «Mi autobiografía» en *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Consejería de Educación, 1999, p. 642.

sostiene el artificio retórico de la ficción, aúna su obra con la de Unamuno y convierte *Automoribundia* en precursora de la renovación de la prosa del «yo» que acabaría engendrando la escritura autoficticia.

Ahora bien, la reflexión personal de Gómez de la Serna se sitúa en el contexto más amplio del florecimiento de autobiografías y novelas autobiográficas que tuvo lugar entre los exiliados españoles durante los años cuarenta y cincuenta. Textos heterogéneos como *La arboleda perdida* de Rafael Alberti (1942), *La forja de un rebelde* de Arturo Barea (1941-1944), *Crónica del alba* de Ramón J. Sender (1943), *Vida en claro* de José Moreno Villa (1944) y *El laberinto mágico* de Max Aub (1943-1966) dan cuenta del impulso nostálgico que acució desde la década de los cuarenta a muchos exiliados. Este auge memorialístico contrasta sin embargo con la escasez de reflexiones biográficas que se vivía en España en esa misma época. El régimen franquista puso freno a las libertades expresivas de los escritores, y muchos se autocensuraron a la hora de mencionar la guerra o la posguerra en sus biografías o novelas. El tremendismo y el realismo social ocuparon casi por completo el panorama literario de un país que, como es lógico, tenía todavía abiertas las heridas del conflicto bélico. Además, hasta mediados de siglo el régimen franquista impidió la llegada de obras literarias extranjeras, de su publicación traducida y de su difusión; de modo que la narrativa española quedó notablemente aislada de los intensos movimientos culturales que se desarrollaron en Occidente durante la segunda posguerra mundial. Como es lógico, la influencia de las autobiografías o novelas personales compuestas en esa época por escritores españoles en el exilio fue nula.

Como consecuencia de este aislamiento, la novela hispana de la década de los cuarenta se orientó por derroteros perfectamente opuestos a los de cualquier filosofía sobre la autonomía del arte, su superioridad sobre la realidad, la reflexión personal y otros componentes fundamentales de la autoficción. El neorrealismo social autodidacta y existencial propio de las obras del primer Cela, Torrente Ballester, Delibes o Nadal sólo sufrió un brusco cambio a partir de 1950. Al mismo tiempo que la economía, la industria editorial y los premios literarios salían de su abandono, el panorama creativo se fue transformando. Aunque el tono de la narrativa de los nuevos escritores —los conocidos como niños de la guerra o generación del cincuenta— siguió siendo crítico, lo cierto es que fueron abandonando su afán de objetividad total para buscar nuevas formas dialógicas de plasmar la realidad desde el punto de vista cada vez más presente del autor-narrador. Se constata así una creciente insatisfacción con el concepto de «verdad», que cada vez aparece más difuso y relativo a las circunstancias y puntos de vista individuales.

Al ser los últimos testigos del conflicto armado, estos escritores utilizaron su memoria de manera continua en sus producciones, pero siempre mostrando una notable preocupación por la estilización del lenguaje y la innovación de la estructura. En este sentido, hay que destacar que la postura no intervencionista adoptada por los escritores realistas como Ferlosio se fue desgastando hasta que en los sesenta se propugnaron nuevas tendencias de tema crítico pero formas renovadoras. Las obras *Central eléctrica* de López Pacheco (1958), *La isla* de Juan Goytisolo (1961), *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald (1962), *Señas de identidad* también de J. Goytisolo (1966), *San Camilo, 1936* de Cela (1969) son sintomáticas del cambio; pero por supuesto, *Tiempo de silencio* de Martín-Santos (1962) se alza como máxima representante de ese cambio hacia una novela agotada del objetivismo. En resumen, la anécdota fue perdiendo interés a favor de una estructura más compleja y del desarrollo de la voz del narrador, que toma cada vez un papel más presente en su obra y se centra en la mística de la palabra y el experimentalismo del estilo (así en *Parábola de un naufrago* de Delibes, 1969 o *Seno* de Pinilla, 1970, es ya incluso difícil señalar el desarrollo argumental). Por supuesto, en estos cambios de la década de los sesenta hay que destacar la fundamental influencia del *boom* hispanoamericano que se produjo en aquellos años. La libertad temática y formal llena de influencias extranjeras que exhibía la prosa de autores como Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, 1963) o Cortázar (*Rayuela*, 1963) aportó un punto de vista revolucionario y vanguardista a la limitada narrativa social que se practicaba en España.

Finalmente, en la década de los setenta se producen ya cambios irreversibles en el desarrollo de la narrativa española conducentes a un proceso de autorreflexión novelesca. Cercana ya la previsible muerte de Franco y el fin de su régimen opresor, muchos novelistas se encontraron enfrentados a la pregunta de qué hacer desde entonces con su literatura. El dilema tenía varias causas evidentes: el agotamiento del experimentalismo extremo que se había practicado durante los sesenta y aún se mantenía entrados los setenta, la imposibilidad de volver al realismo pro social de la posguerra y el anacronismo de las preocupaciones propias de la novela noventayochista anterior a la guerra. En este sentido, destaca el hecho de que en la década de los setenta se desarrolló una narrativa vigorosa pero más conservadora temática y formalmente que en los años anteriores, con un notable interés por el intimismo, las ficciones culturalistas y metaliterarias. El cambio de régimen político y la notable despolitización de las masas —que en esa época se dejó sentir tanto en España como en el resto de Europa— motivaron que la narrativa empezara a redundar en aspectos más autorreflexivos y, sobre todo, a potenciar una notable recuperación de la memoria personal.



El auge de la escritura autobiográfica comenzó por tanto a ser evidente. Numerosos escritores, políticos y personalidades de distintos ámbitos (incluidos aquellos que se habían criado en el franquismo pero que no conocieron la guerra de primera mano) sintieron la necesidad de revisar el periodo de la dictadura recopilando sus memorias. Así, en apenas dos años tras la muerte de Franco vieron la luz numerosos textos memorialísticos de gran alcance; entre ellos: *Mortal y rosa* (1975) de Francisco Umbral, *Casi unas memorias* (1976) de Dionisio Ridruejo, *Descargo de conciencia (1930-1960)* de Laín Entralgo (1976), y el primer volumen de las memorias de Carlos Barral, *Años de penitencia* (1975). Pero la falta de adecuación de las experiencias contemporáneas con los modelos de autobiografía tradicionales —ya escasos de por sí en España— motivaron que el género de las memorias no pudiera volver por los cauces estilísticos decimonónicos. Se propició en consecuencia una búsqueda de formas alternativas de expresión autobiográfica inspiradas en la novela experimental practicada durante los sesenta y primeros setenta. El proceso desarrolló un cauce autobiográfico más cercano a los géneros de ficción, con cierta tendencia a la ficcionalización de la memoria. La violación de los códigos miméticos y genéricos se convirtió de hecho en fuente de una expresión propia y cercana al lirismo de la novela personal. El hecho de que el complejo relato autobiográfico sobre las vivencias como militante comunista de Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, recibiera el premio Planeta de novela del año 1977, es bien significativo de la confusión reinante en la época sobre los límites y alcance del relato personal o biográfico. La alianza cada vez más sólida entre novela y memorias estaba empezando a producir frutos notables.

A este respecto, Gonzalo Sobejano comenta que la novela de los años setenta mostró como rasgos generales la recuperación de la memoria autobiográfica (comúnmente en forma de diálogo), la autocrítica de la escritura (resultado tal vez de una reflexión sobre los límites experimentales que se habían alcanzado en la década anterior) y la fantasía<sup>175</sup>. Como ejemplos de esa narrativización dialógica de la memoria autobiográfica destacan principalmente *Diálogos del anochecer* de J. M.<sup>a</sup> Vaz de Soto (1972), *Retahílas* de Carmen Martín Gaité (1974), *Las guerras de nuestros antepasados* de Miguel Delibes (1975), *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz (1976), *La noche en casa* de José María Gulbenzu y Fabián de Vaz de Soto (1977), *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé y sobre todo *El cuarto de atrás* de Martín Gaité (1978, que es ya propiamente una autoficción aunque en el momento no recibiera ese nombre específico). En muchos de estos textos se da una profunda autocrítica sobre el proceso de

175 Gonzalo Sobejano, «Ante la novela de los setenta», *Historia y crítica de la literatura española*, VIII, Francisco Rico y Domingo Ynduráin (eds.), Barcelona, Crítica, 1981, pp. 500-508, esp. p. 501.



escritura, aunque a este respecto destacan sobre todo las obras *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo (1975) y *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester (1977). En estos libros, claros ejemplos de autoficciones en gestación, normalmente se puede asistir al proceso de la construcción oral o escrita del propio texto mientras que el narrador va tejiendo fragmentos del pasado con otros aspectos puramente imaginarios<sup>176</sup>. Sin un orden estable, los recuerdos son montados de manera muy libre sobre una estructura ficticia y autorreflexiva que da una continuidad más o menos estable a la historia. Así, la meditación sobre la escritura llega hasta el límite de que el autor interviene descaradamente en su narración, la cual a veces ni siquiera se justifica con una trama argumental sino que meramente yuxtapone secuencias verbales en las que la voz creadora puede seguir viviendo. En cierto modo, esta exploración personal no sólo emprende una revisión del pasado, sino también una búsqueda del sentido de la vida en la escritura, que se convierte así (como en la época de las vanguardias) en una realidad superior y más válida que la propia vida. A pesar de que en esa época no se diera un nombre específico a esta forma de novelística autobiográfica, resulta evidente que estos textos pueden considerarse como los primeros frutos de las técnicas de narración autoficticias.

Es importante señalar ahora que esta buscada libertad expresiva de la memoria personal tuvo, además de las razones sociales e históricas propiamente españolas que se han mencionado antes, otra razón de ser literaria especialmente poderosa: la evidente influencia de la literatura extranjera traducida. Mermado ya el *boom* editorial hispanoamericano pero abiertas las puertas de comunicación con Europa a causa de la definitiva instauración de la democracia, empezó a gestarse en estos años un sólido vínculo de la novela española con la novela europea escrita en lenguas extranjeras (algo realmente poco habitual en las letras íberas, donde este tipo de influencias se han dado sólo de forma esporádica e individual). La implantación en estos años de las colecciones en libros de bolsillo da cuenta de la rápida asimilación que se fue produciendo de las corrientes extranjeras.

Félix de Azúa resume de la siguiente manera —en una larga cita justificada por el valor de recapitulación de su irónico testimonio— la evolución cosmopolita que sufrieron los escritores de su generación a finales de la década de los setenta,

---

<sup>176</sup> Antonio Jesús Gil González cita como ejemplos de la germinación de las novelas del «yo, de la memoria o de la metanovela» cuatro obras premiadas entre 1977 y 1979: *Fragmentos de Apocalipsis* de Torrente Ballester (Premio de la Crítica, 1977), *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé (Premio Planeta, 1978), *El cuarto de atrás* de Martín Gaité (Premio Nacional de Narrativa, 1978) y *Narciso* de Germán Sánchez Espeso (Premio Nadal, 1979). En «Autobiografía y autorreferencialidad: la ficción de la memoria según Juan Marsé», *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo, tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*, Fernando Valls (ed.), s. l., Fundación Luis Goytisolo, 1999, pp. 135-146, esp. pp. 137 y 140.

cuando no sólo se dejaron influir ya abiertamente por la literatura extranjera sino que ellos mismos decidieron comenzar a producir una narrativa que pudiera ser leída fuera del ámbito cultural español:

Por mi parte, más modestamente, yo escribía novelas *experimentales*. Todas las novelas son experimentales, incluso las malas, pero a finales de los setenta se calificaba de “experimentales” a cierto tipo de novelas cuya característica más notable es que no se entendían y en consecuencia nadie se molestaba en leerlas. Ahora mismo carezco de tiempo para explicarles tan extraordinario acontecimiento, a saber, que hubiera editores convencidos de cuán necesario era editar libros para no ser leídos, lo cual dice mucho a favor de los editores. El punto de vista de los escritores, en cambio, es mucho más fácil de explicar: éramos revolucionarios; nuestras intenciones eran revolucionarias. [...]

El caso es que a finales de los 70 y comienzo de los 80 se produjo un giro en nuestras vidas que afectó de modo fatal a la literatura que veníamos ejecutando. No fue sólo que Franco decidiera morir de una vez [...], sino que, milagrosamente también se murió Franco en Alemania, Francia, Italia, Inglaterra, en fin, un poco en todo el mundo, con lo que al planeta de pronto le quedó estrecha una literatura española monopolizada por García Lorca y Juan Goytisolo.

Llevados por el impulso de nuestra indudable vocación europea, muchos escritores españoles decidimos (en una noche pascaliana de agradable memoria y contundente resaca) ayudar a nuestros colegas continentales a mejor comprender la literatura española mediante el bonito procedimiento de escribir novelas comprensibles; sobre todo, comprensibles para un francés, un belga, un suizo, en fin, un hombre radicalmente normal. Esto era algo en extremo difícil porque obligaba a olvidar el lenguaje rural, la guerra civil y la postguerra civil, las sórdidas historias de costureras y farmacéuticos en pequeños pueblos de provincias pobres, o la descripción preciosista de paisajes con álamo, olivo y cabra, mucha cabra. [...] Era difícil, pero estábamos dispuestos a todo, incluso a no ser experimentales.<sup>177</sup> Estas reflexiones de Félix de Azúa muestran bien el sesgo que tomará la narrativa en las décadas siguientes. En conjunto, una tendencia que se define por cierto rechazo a lo prototípicamente español (pues se lo identificará con lo franquista y con una época por fin abandonada) y por un diálogo continuo con la nueva literatura europea. En este sentido, se tratará de componer una narrativa íntima válida universalmente, despreocupada de localismos o problemas sociales, y escrita con un estilo internacional preparado para la traducción.

Por último, para concluir el repaso por este extenso periódico histórico cabe resumir que la voluntad de transformación social y preocupación política que tanta importancia tenía entre los escritores novecentistas se fue diluyendo —con las guerras mundiales y el fracaso de los grandes sistemas ideológicos— en

---

177 Félix de Azúa, «Una cierta habilidad», *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela, 1989, pp. 197-224, pp. 201-202. Javier Marías también ha apoyado esta nueva filosofía con palabras parecidas: «Por otra parte, España como tema, de fondo o de superficie, era algo de lo que tanto yo como —según comprobé enseguida— el resto de mi generación estábamos literalmente hartos» («Desde una novela no necesariamente castiza» [1984], *Literatura y fantasma* [1993], Barcelona, Random House Mondadori, 2007, pp. 51-67, p. 55).

un individualismo que prefiere refugiarse en la recreación artística como versión superior del mundo y que niega toda posibilidad de regeneración general. Esta progresiva relevancia cultural del «yo» y de la literatura personal se fue potenciando a lo largo del siglo con una creciente democratización de la escritura. El igualitarismo promovido por las ideologías liberales se fue trasmutando en la esfera literaria en un acercamiento del individuo común a todos los aspectos relacionados con la práctica de la escritura. La autobiografía, la narrativa personal, el diario íntimo han dejado así de ser géneros propios sólo de los grandes hombres públicos para convertirse en una forma de expresión popular.

### 4.2.3. Finales del siglo xx y comienzos del xxi

Con la instauración definitiva de la democracia, se empezó a modelar un panorama artístico en España que iba a esforzarse súbitamente por superar cualquier rastro de experimentalismo o compromiso social para recuperar de forma preferente el contacto con las letras internacionales.

La década de los ochenta fue, en este sentido, una época optimista que se deshizo de los últimos coletazos del franquismo para incorporar la narrativa española a un desarrollo más comercial. Durante estos años, la elitista experimentación de los setenta desapareció a favor de una novela más convencional, que sólo tomó como herencia de la década anterior el interés por la memoria autobiográfica y una notable tendencia a la metaficción. La autonomía de la novela y su creciente desapego de la realidad empezó a hacerse patente en diferentes aspectos. Primero, en el abandono de los temas políticos, sociales y la desmitificación de las grandes explicaciones teóricas globales, así como cierta tendencia hacia la novela de género (histórica, policiaca, erótica), los escenarios exóticos, y el vacío contextual. Segundo, el distanciamiento entre realidad y narrativa también se manifiesta en la mencionada tendencia de la novela a centrarse cada vez más en sí misma, de modo que se llena de reflexiones sobre el arte de escribir, o incluso se estructura en torno a su propio proceso de creación. También la indagación psicológica personal, a veces resuelta en forma de autobiografía íntima (ahora despreocupada de la carga social de las memorias), se alza como un tipo popular de narrativa. A consecuencia de todas estas tendencias, la primera persona se impone como voz imperante en la novela. Como representantes de todas estas características destacan *Saúl ante Samuel* de Juan Benet (1980), *Bélver Yin* de Jesús Ferrero (1981), *Makbara* (1980) y *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo, *Gramática parda* de Juan García Hortelano (1982), *El siglo* de Javier Marías (1983), *Larva* de Julián Ríos (1983), *Letra muerta* de Juan José Millás (1984), *Amado monstruo* de Javier Tomeo (1985), *La orilla oscura* de José María Merino (1985), *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina (1987), *El doble del doble* de Justo Navarro (1988) y otros. En general, a todos estos escritores se los acusó de irrealismo, de un cosmopolitismo superficial y de escribir una prosa *light* y frívola<sup>178</sup>. Aunque estos adjetivos fueron tal vez demasiado duros, lo cierto es que revelaron el malestar de la crítica ante el fin de una era de compromiso social y el comienzo de otra centrada estrictamente en lo personal. El desplazamiento de lo colectivo

178 Andrés Amorós, «Novela española 1989-1990», *Ínsula*, 525 (septiembre 1990), p. 9.

hacia lo individual revelaba no sólo un súbito desengaño por la política, sino sobre todo cómo la literatura buscaba volver por unos cauces que siempre fueron los suyos: los de la indagación personal y la puesta en duda de qué es la realidad.

Puede que en su momento ese giro pareciera terriblemente burgués o comercial, pero respondía al mero hecho de que, una vez que el fin del régimen franquista permitió a los escritores ajustar cuentas biográficas y políticas con el pasado, la narrativa pudo entonces permitirse el lujo de volverse hacia cuestiones más sutiles, como qué es la identidad o dónde reside la verdad. De este modo, abandonado el maniqueísmo propio de los tiempos franquistas, la incertidumbre sobre la realidad y el individuo se convirtieron en el tema fundamental de la literatura. Todo ello, en la práctica, se manifestó en la aparición de una novela sin héroe, con un protagonista normalmente anodino y paralizado ante la incertidumbre de su pequeña realidad individual. De hecho, la voz del narrador, con su poderosa capacidad para hacer reconstrucciones narrativas del mundo y de la identidad, se irá convirtiendo poco a poco en el verdadero protagonista de la novela. Hasta el punto de que a veces dicho narrador llega a mostrar concomitancias evidentes con la figura pública del autor: por ejemplo Umbral en *Fabián y Sabas*, 1982; Vaz de Soto en *Diálogos de la alta noche*, 1982; Mateo Díaz en *La fuente de la edad*, 1986; y sobre todo Javier Marías en *Todas las almas*, 1989. Villanueva, más comprensivo, señaló que los escritores de esta época presentaban al personaje «como un ser conflictivo que se debate, más que en la búsqueda de unas señas de identidad, en la indagación de su propia trayectoria vital»<sup>179</sup>. En definitiva, parece evidente que la brecha autobiográfica que se venía abriendo desde la década de los sesenta, eclosionó durante la democracia con un fulgor inusitado en el que la narrativa autoficticia se colaba ya en múltiples autobiografías noveladas.

Todas estas características se mantuvieron durante la época de los noventa y aún parecen válidas en lo que respecta a los primeros años del siglo XXI. Dentro de la gran variedad de temas aportados por la agresiva comercialización de la literatura actual, entre las formas favoritas de los autores no sólo destaca la ficción histórica, sino también las invenciones culturalistas y los relatos metaliterarios e intertextuales.

Pero tal vez el hito más destacado de esta época fuera que la literatura internacional, que venía ejerciendo ya una poderosa influencia en el panorama de la creación peninsular, dio frutos y se impuso de manera evidente. Los títulos extranjeros, hispanoamericanos y traducidos, inundaron el mercado

---

<sup>179</sup> Santos Sanz Villanueva, «Realidad en la última novela española», *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 3.

español al mismo tiempo que muchos lectores se desentendían de la producción nacional. Por supuesto, no se trata aquí de entrar en una discusión sobre las bondades de lo propio y lo extraterritorial, sino solamente de constatar un hecho: varias generaciones de escritores españoles contemporáneos se han educado literariamente consumiendo grandes cantidades de novela traducida. Este fenómeno tan poco convencional en España ha forjado el carácter de la producción actual, para disgusto de algunos críticos como Fernando Valls:

Muchos de los novelistas españoles que han surgido en las últimas décadas se embelesan con tanta facilidad ante la última novela traducida (si se trata de un autor hermético y de tortuosa digestión mejor que mejor), como desprecian las propias. Así, con las traducciones hemos pasado de la anorexia de la posguerra a la bulimia actual.<sup>180</sup>

Tal es así, que ningún escritor español parece haberse convertido en modelo declarado de las generaciones de autores finiseculares; la única excepción la encarna tal vez Juan Benet, muy reivindicado por Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Félix de Azúa, pero quien precisamente fue, ya en su época, tachado de extranjerizante. En todo caso, esta influencia de las traducciones en la literatura española se refleja en varios aspectos. Más allá del cosmopolitismo superficial del que eran acusados algunos autores en los ochenta, desde los noventa en adelante se asentó ya definitivamente un diálogo con el mercado literario extranjero. La notable ascendencia en las letras hispanas de autores como W. G. Sebald, Claudio Magris, Thomas Bernhard o J. M. Coetzee, así como la influencia más reciente de escritores estadounidenses como Thomas Pynchon, Don DeLillo, Philip Roth y David Foster Wallace pone de manifiesto el diálogo asumido ya con una tradición de escritores extranjeros. No es sólo que el interés de los escritores españoles por los temas tradicionales de la novela se haya desplazado hacia otros más urbanos y cosmopolitas, sino que incluso se ha gestado cierto estilo internacional de escritura, alejado de todo casticismo y pensado para la traducción y asimilación en cualquier lengua o cultura. Incluso puede hablarse de un desacomplejado interés por la mezcla de la realidad, en forma de ensayo, historiografía o redacción periodística en la tradición de una novela subsumida en un canon verdaderamente internacional.

Aunque hoy en día casi resulta anacrónico hablar de generaciones o de grupos de escritores, sí parece evidente que toda la producción de los célebres Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Molina

---

<sup>180</sup> Fernando Valls, «De la traducción a la tradición», *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 37-43, p. 41.

Foix, Justo Navarro, José Millás, Julio Llamazares o Muñoz Molina puede ajustarse ciertos cánones contemporáneos que se han venido describiendo: tendencia a la metaliteratura, a las continuas referencias intertextuales a textos fundamentales para la formación del autor, preocupación por la indagación personal y por las alusiones autobiográficas, estilo pseudoperiodístico, escaso compromiso social que se resuelve, a lo mucho, en un tono de irónico desencanto con el mundo y con uno mismo. Aunque pocos novelistas de los últimos veinte años han dedicado obras completas a redactar, tal cual, su autobiografía, la mayoría han llenado sus novelas de continuas referencias a su vida. De hecho, en pocas épocas ha tenido la figura del autor un peso tan destacado en su propia producción literaria<sup>181</sup>. Incitados por el éxito comercial de un público ávido de manifestaciones de la individualidad (el mismo público que crea *blogs* y asiste a *reality shows*) la publicaciones de obras autoficticias se ha disparado a lo largo de los últimos veinte años: Juan José Millás, *Volver a casa* (1990); Luis Goytisolo, *Estatua con palomas* (1992); Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo* (1994); Marcos Ordóñez, *Una vuelta por el Rialto* (1994); J. M. Caballero Bonald, *Tiempo de guerras perdidas* (1995); Manuel Vilas, *Dos años felices* (1996); Antonio Muñoz Molina, *El dueño del secreto* (1997); Manuel Vicent, *Tranvía a la Malvarrosa* (1996); Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* (1998); J. M. Caballero Bonald, *La costumbre de vivir* (2001); Antonio Muñoz Molina, *Sefarad* (2001); Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001); Juan Antonio Masoliver Ródenas, *La puerta del inglés* (2001); Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca* (2003); Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado* (2005); Javier Cercas, *La velocidad de la luz* (2005); Justo Navarro *Finalmusik* (2007); Vicente Verdú, *No ficción* (2008); Marta Sanz, *La lección de anatomía* (2008); Soledad Puértolas, *Cielo nocturno* (2008); Félix Romeo, *Amarillo* (2008); Juan Cruz Ruiz, *Muchas veces me pediste que te contara esos años* (2008); Marcos Giralt Torrente, *Tiempo de vida* (2010); Rafael Argullol, *Visión desde el fondo del mar* (2010); Félix de Azúa, *Autobiografía sin vida* (2010). Ante esta intensa producción, por fin la palabra «autoficción» ha encontrado una cierta aceptación en los medios académicos, y de hecho, críticos como Jordi Gracia parecen considerar que su gran popularidad casi pone en peligro la coexistencia de otras modalidades de escritura:

La autoficción es hoy una modalidad creciente en la novela literaria [...] La evidencia de esa nueva colonización de la novela, como depredadora neta, tiene sólo

---

<sup>181</sup> Esta continua intervención del autor en sus textos y su tendencia a dar cuenta de hechos íntimos, descontextualizados y aparentemente nimios de su cotidianidad, hizo que ya a mediados de los noventa Anna Caballé hablara del auge un «pseudomemorialismo comercial» interesado en «explotar los aspectos más manidos y anecdóticos de la vida» (*Narcisos de tinta*, op. cit., p. 67).



un efecto colateral: el desplazamiento pasivo, involuntario, de otra gama novelesca donde el texto no se urde en primera persona, donde el protagonista o narrador carece de semejanzas con el autor o donde el tiempo, el espacio, los personajes, el medio social o el drama mismo desarrollado (o la ausencia de drama) son ajenos a la biografía vivida del novelista. No tengo la convicción de que sea un problema sino nada más que un estadio, ni temo por la novela porque padezca el acoso de lo autobiográfico con una insistencia más alta hoy; me pregunto sin embargo si su empuje no va a acabar soliviantando a quienes hacen novelas sin meter sus biografías como trama ficticia<sup>182</sup>.

Esta reconocible obsesión de la literatura española (y occidental en general) por incorporar lo autobiográfico a la ficción es un fenómeno cuyo éxito hoy en día resulta innegable. De hecho, esta tendencia, sumada a cierta propensión por traspasar los límites tradicionales de los géneros establecidos, pueden ser consideradas como las dos características más evidentes de la narrativa actual. La autoficción acoge ambos rasgos y se eleva como una de las formas de expresión más idiosincrásicas de la cultura de la posmodernidad: una manifestación del relativismo social presente, del ensimismamiento del arte y de la búsqueda de nuevos cauces para representar los procesos mismos de creación. Es posible que en el futuro próximo las complicaciones de este mundo globalizado exijan nuevas modalidades de expresión más sociales, menos narcisistas, pero aun entonces la autoficción también habrá legado su decidida reivindicación de las formas literarias de no-ficción como manifestaciones artísticas válidas.

En definitiva, a falta de una previsión fiable sobre el futuro de la autoficción, es necesario insistir aquí a modo de conclusión en algunas ideas fundamentales sobre su pasado. Tal y como se ha afirmado en la sintética exposición de la historia de la literatura española del siglo xx que se ha llevado a cabo en este capítulo, los orígenes de la autoficción no deben buscarse tanto en el experimentalismo de determinados escritores franceses de la década de los setenta, sino más bien en una respuesta lógica a la evolución literaria y cultural del último siglo. La autoficción es una hija legítima de la irresistible recuperación neorromántica del «yo» privado y subjetivo que ha tenido lugar en la cultura occidental a lo largo de la última centuria. La revolución cultural que ya adelantaron en su día las vanguardias ha privilegiado una creciente desconfianza hacia la capacidad referencial del lenguaje y las posibilidades miméticas de la literatura. El arte, convertido en un terreno independiente autorreferencial se ha ido desligando de la realidad que no sea estrictamente individual. En este sentido, tras el fin de los movimientos sociales derivados de la Segunda Guerra Mundial (que en España se prolongaron todavía unos años más a causa de su particular situación

---

182 Jordi Gracia, «No corta el mar sino vuela», *El País. Babelia* (12 de enero de 2008), p. 19.

de aislamiento político), la descontextualización y huida a lo privado se han impuesto en las letras occidentales. Por ende, a pesar de que buena parte de la producción literaria actual esté subyugada a las demandas del competitivo mercado editorial, la autoficción no debería observarse sólo como un fenómeno de mercadotecnia dirigido a suscitar la natural curiosidad del público por la vida de otros, sino más bien como una manifestación inevitable y valiosa de la cultura de finales del siglo xx.

## 5. El espacio autoficticio

Tras presentar el concepto de autoficción y analizar los géneros de donde proviene, llega finalmente el momento de concentrarse en el objeto de estudio propiamente dicho de esta investigación. Tal y como el título de este capítulo anuncia, se partirá aquí de una noción múltiple de la autoficción, según la cual ésta puede concebirse como un amplio espacio abierto entre la no-ficción autobiográfica y ensayística y la ficción novelesca en el que caben múltiples grados de existencia textual. Resulta imprescindible insistir de nuevo en esta idea porque, habitualmente, se ha entendido la autoficción como una forma de escritura de límites borrosos que podía abarcar toda aquella prosa que no fuera exactamente autobiografía ni novela. Por el contrario, aquí se propugnará una idea de autoficción, amplia pero más estable, como espacio fronterizo y capaz de albergar varios tipos de manifestaciones textuales definidas. A pesar de que, por comodidad y costumbre, se seguirá usando el término general de «autoficción» para referir a todo el espacio autoficticio, debe quedar clara la diferencia conceptual de fondo que aquí se está planteando: la autoficción no es un cajón de sastre en el que colocar sin orden ni concierto cualquier manifestación personal novelada, sino un espacio coherente y reglado de existencia ficticia que se abre gradualmente entre la ficción y la no-ficción.

Así, en el amplio capítulo que se inaugura ahora, verdadero motor ideológico de esta tesis, se propondrán primero algunas consideraciones generales sobre la autoficción así como una definición de la misma. Luego, se llevará a cabo un completo estudio del espacio autoficticio a través de tres apartados de similar importancia: un análisis paratextual, otro textual y otro pragmático. Tal vez parezca sorprendente que se dedique un interés y atención igual de intensos tanto al estudio de los textos autoficticios en sí como a sus características paratextuales (títulos, portadas, fotos y demás componentes liminares) y al análisis de la comunicación pragmática que se pone en marcha entre autor y lector. Efectivamente, consagrar tan poco espacio en proporción al

análisis formal del texto puede parecer una estrategia poco filológica u ortodoxa; sin embargo, el análisis paratextual y pragmático se revela fundamental a la hora de deslindar la autoficción de otros tipos de escritura cercanos. El estudio de los mecanismos paratextuales se justifica así por su relevancia a la hora de establecer un horizonte de expectativas en el proceso de lectura, y la importancia de un estudio pragmático queda a su vez explicada por la necesidad de situar las relaciones entre autor y narrador intratextual. Las teorías comunicativas aplicadas al análisis literario, hoy en día de amplia aceptación, han demostrado que el estudio de la forma y el contenido de un texto, aunque desde luego imprescindible, se revela insuficiente a la hora de dar cuenta del diálogo que una obra contemporánea puede mantener con sus lectores, a quienes finalmente se cede la responsabilidad de situar coherentemente ese texto gracias a sus interpretaciones. Además, el hacer hincapié en el modo en que la recepción lectora y crítica depende de ciertos aspectos socioculturales variables a lo largo de la historia, permite alejarse de interpretaciones unívocas y buscar las circunstancias que influyen en el desarrollo, aceptación o rechazo de nuevas formas de escritura. En una manifestación tan representativa de la cultura contemporánea como la autoficción, la importancia de esa comunicación literaria que se establece entre autor, texto, lector y panorama cultural no debe ser minimizada. Así pues, será necesario centrarse desde luego en las características textuales detectables en diversas obras, pero también en el análisis de sus características pragmáticas, que son, finalmente, las que distinguen a esta forma narrativa de otras manifestaciones vecinas. A partir de este principio, se sugerirá también una delimitación de tipos o manifestaciones concretas en que el espacio autoficticio puede dividirse. A través de este modelo organizativo, será posible explorar los límites del género y también poner orden en gran puzzle que hoy en día ocupa la autoficción.

## 5.1. Descripción

A partir de finales de los setenta, tras el auge de la teoría de la muerte del autor y la crisis de la representación del «yo», no sólo no se produjo el tan anunciado fin de la autobiografía sino que de hecho se sucedió un movimiento de vuelta al texto referencial en el que participó hasta el propio Roland Barthes —con su aproximación a lo confesional en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) y en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977)—. Actualmente, el éxito generalizado de la autobiografía y el de todo discurso artístico autoalusivo hablan también de ese intento de recuperación de las experiencias personales auténticas. El auge de lo autobiográfico en España desde 1975 indica que la deconstrucción de los esquemas de pensamiento y representación llevados a cabo en las últimas décadas no ha afectado en lo esencial al éxito de a los modelos tradicionales de narrativización del «yo» —diarios, memorias, confesión, etc.—, a pesar de que la esencia ficticia de estas formas de escritura haya quedado expuesta por la crítica, e incluso haya sido asumida con espíritu curioso por los escritores. Por más que la iteración del texto y la firma del autor parezcan indicar la ausencia de este último en su obra la ficción contemporánea busca maneras de garantizar su permanencia.

En este sentido, se puede entender la tendencia actual de la ficción a mezclarse con la autobiografía y con el ensayo literario como una estrategia para poner de relieve el papel del autor en su obra. En ficción, las únicas categorías inmanentes al texto son las del narrador y la del personaje; éstas pueden coincidir en el caso de los relatos homodiegéticos ( $N = P$ ) o ser diferentes en el caso de los heterodiegéticos ( $N \neq P$ ). Asimismo, la categoría extratextual del autor suele ser poco problemática en la ficción, porque es la voz del narrador la única que aparece en el texto, de modo que ambas instancias nunca coinciden ( $A \neq N$ ). En la autobiografía, por el contrario, se da una identificación estricta entre autor, narrador y personaje ( $A = N = P$ ) que sí pone de relieve las complejas relaciones del autor con su texto<sup>183</sup>. Y por lo que concierne al género autobiográfico, podría incluso eliminarse de la ecuación la categoría del narrador, pues si el lector logra interpretar un texto dado como una confesión referencial es, precisamente, porque confía en que la voz que encauza la narración es la del autor, no la de una instancia imaginaria del lenguaje. Esto mismo sucede también en el ensayo literario, donde la voz del autor es de nuevo la responsable única del texto. De

183 «En effet, en faisant intervenir le problème de l'auteur, l'autobiographie met en lumière des phénomènes que la fiction laisse dans l'indécision», Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 16.

hecho, en el ensayo se puede llegar a prescindir también de la instancia del personaje, puesto que al no haber apenas narración retrospectiva, el autor no aparece desdoblado en un «yo» pasado. De esta manera, el discurso ensayístico, encauzado de un modo argumentativo y reflexivo, actualiza de manera constante la voz del autor-narrador y lo convierte así en la única figura omnipresente del texto.

Partiendo de estas consideraciones, la autoficción puede entenderse como una forma de escritura que introduce al autor en el centro mismo de su mundo imaginario y logra cuestionar su papel en relación con el texto. Se trata por tanto de una estrategia que va mucho más allá de la presencia anecdótica del autor ficcionalizado en personaje de su propia obra (como el caso extremo de Unamuno en su *nivola*). Aquí el autor se reserva un puesto estructural en el desarrollo de su texto. Para lograr esta ambigüedad, la autoficción acude a recursos paratextuales diversos y a mecanismos textuales como la identidad nominal con el narrador, la homodiégesis, el uso continuo del tiempo presente, las digresiones ensayísticas, la autoparodia, la configuración de un narrador sin autoridad sancionadora, una contextualización escasa y abundantes comentarios metaficticios. Al mismo tiempo, en un nivel pragmático, la autoficción aprovecha también las expectativas del lector para subvertir el sistema de compromisos éticos que rige el género de la autobiografía. Es decir, al pedir ser creída y no ser creída al mismo tiempo, la autoficción no permite que el lector atribuya la historia narrada al autor, como sí sucede en la autobiografía, aunque tampoco rechaza claramente esta posibilidad. De este modo, mientras que en la ficción se abre un abismo evidente entre las voces de autor y narrador, la autoficción consigue elaborar un relato ficticio en el que la ambigua identificación entre el narrador y el autor permite actualizar la presencia de este último en su discurso.

En otras palabras, en la autoficción el autor no aparece en su historia como un personaje más, sino que su imagen se confunde con la del narrador hasta el punto de que llega a ser imposible descifrar el texto sin tomar en cuenta su figura. A medio camino entre tres géneros opuestos, la autoficción muestra una estructura discursiva que puede ser asumida como propia de la novela ( $A \neq N$ ) o de la no-ficción ( $A = N$ ). El lector es invitado tanto a interpretar que la voz del narrador es independiente ( $A \neq N$ ) como que es un trasunto del autor y que éste está interviniendo en la estructura discursiva de su texto ( $A = N$ ). En esa ambigüedad radica la oportunidad del autor para identificarse con el narrador pero seguir reclamando su texto como una ficción, o por el contrario, proclamar su relato como autobiográfico a pesar de anunciar que no asume ninguna identidad con el narrador. Puesto que el texto no ofrece pistas sobre

la interpretación adecuada, la decisión queda en manos del lector<sup>184</sup>. Así, gracias a este peculiar comportamiento pragmático, la autoficción consigue problematizar la categoría del autor hasta el extremo de poner en duda la supuesta independencia del texto literario con respecto a su creador. Ante una autoficción, el lector está forzado a tomar en consideración al autor y a fijarse una imagen más o menos ficticia de éste para poder afrontar la ambigüedad del texto. Si a lo largo del proceso de recepción el lector necesita tener en cuenta a ese autor a veces real, a veces ficticio, que se ha infiltrado en su propio mundo posible, ¿no está el autor interviniendo activamente en la recepción de su texto? Se podría afirmar entonces que el problemático proceso de recepción originado por la ambigua postura del autor con respecto a la referencialidad de los hechos narrados tiene como objetivo garantizar al creador su permanencia en el mundo imaginario que su texto ha creado.

En definitiva, la autoficción se define como un tipo de escritura formalmente ficticio que, en su vertiente pragmática, imita y subvierte las convenciones de lectura de los géneros referenciales. Es decir, la doble estrategia autoficcional consiste en elaborar un discurso novelesco, en principio homodiegético, que imita las características del diálogo pragmático de la autobiografía y del ensayo al mismo tiempo que lo parodia y proclama de manera explícita su naturaleza ficticia. De este modo, se intenta que el lector no sepa si debe atribuir lo dicho al autor real (como en la autobiografía o el ensayo) o a esa fuente imaginaria de lenguaje que representa el narrador (como en la novela).

Ahora bien, ¿qué razones impulsan estas manipulaciones de las expectativas lectoras? ¿Este proceso busca sólo explorar una vez más las diferencias ya bien conocidas entre ficción y no-ficción, o acaso su gesto alberga nuevas connotaciones? Para responder a estas cuestiones debe tomarse en consideración el desarrollo contextual de la cultura que ha gestado la autoficción durante el siglo xx. Estudiosos de la posmodernidad como J.-F. Lyotard (*La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979), G. Vattimo (*Il pensiero debole*, 1983) y G. Lipovetsky (*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1989) han descrito largamente la evolución cultural de un siglo donde el ahondamiento en el inconsciente, el individualismo y el desengaño con los grandes sistemas ideológicos llevaría a la asunción pública de un

184 «Si en la novela tradicional era incuestionable la fuente de la invención en los hechos narrados, la novela de autoficción contemporánea desvanece esa delimitación al nivelar lo ficticio y lo real, es decir, los sitúa “en el mismo eje de historicidad y, por tanto, también en el mismo eje de ficcionalidad”. Esta disposición narrativa hace dudar al lector porque no le permite discernir los espacios del episodio histórico y de la ficción fuera del propio territorio del lenguaje», J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos en el III Encuentro de Escritores Españoles e Hispanoamericanos, durante el coloquio «La autoficción / self-fiction en la narrativa hispánica actual» con la participación de María Rosa Lojo, Carme Riera Guilera, Luis Mateo Díez y Juan Villoro (recogido en *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 4 (2006), pp. 273-280).



pensamiento relativista que pone en duda el conocimiento empírico y asume que todo punto de vista es eminentemente subjetivo. Sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, la sociedad occidental emprende un decidido camino hacia la despolitización y el dismantelamiento de las estructuras de pensamiento global para asumir formas ideológicas más individuales. El fin de los grandes relatos oficiales marca así el ocaso de la Modernidad y el nacimiento de una nueva época donde el culto a la liberación personal se impone como valor absoluto. En el caso de España, este rumbo se hará patente sobre todo tras el fin del franquismo, por la imposibilidad de retomar con la misma confianza los ideales políticos de antes de la Guerra Civil. La dificultad de volver a los tradicionales metarrelatos ideológicos determinó que, culturalmente, los discursos privados se convirtieran en un cauce privilegiado de expresión. Una sustitución de la gran verdad colectiva por otra constelación de pequeñas verdades subjetivas y válidas sólo para cada individuo. Las críticas que durante los años sesenta sufriera la autobiografía, entendida hasta entonces como género garante de una verdad objetiva, se alinean con la revisión que por las mismas fechas el Giro Lingüístico proponía de la historiografía. La relatividad de las palabras y de los puntos de vista que median cualquier acto de lenguaje ha complicado la posibilidad de recrear una versión veraz ya sea del mundo o de uno mismo. La sinceridad y la autenticidad personal se alzan así como valores más cercanos y manejables, aptos para una sociedad donde el pensamiento colectivo ha perdido buena parte de su relevancia.

A este respecto, resulta interesante mencionar aquí las teorías que Paul Ricoeur desarrolló sobre la identidad y que han supuesto un giro kantiano en las discusiones sobre la búsqueda del «yo» en el arte contemporáneo. El filósofo francés sostuvo a lo largo de su trayectoria profesional que el conjunto de percepciones difusas, decisiones, actos e ideas que forman nuestra experiencia cotidiana (el *ídem*) requiere del auxilio de la narración para transmutarse en una concepción coherente del «yo» a la que llamamos «personalidad» (el *ipse*). Según P. Ricoeur, esta identidad narrativa sólo puede resolverse en su propia narración; es decir, el «yo» se definiría como un relato de las experiencias personales.

La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses «expériences». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage<sup>185</sup>.

---

185 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1990, p. 175.

En este sentido, como señala aquí Ricoeur, la ficción no sólo no impide la ideación de una personalidad sino que es parte fundamental de ella porque crea un vínculo de continuidad entre los fragmentos dispersos de esa identidad potencial. En el proceso de búsqueda textual del «yo», se impone una ficcionalización significativa de la memoria que otorgue sentido a los recuerdos<sup>186</sup>. Así, el empeño de Doubrovsky por crear una novela en la que se diera una perfecta identificación de autor y narrador desembocó en una autoficción entendida como ficcionalización de la experiencia vivida. Se trata de una forma de escritura cercana a la autobiografía —pues también pretende mostrar al autor en su esfuerzo por reconstruir su identidad y compartirla con el lector— pero que asume y aprovecha la mezcla de ficción y realidad inherente a la memoria. Por todo ello, el espacio autoficticio no acoge manifestaciones de un discurso *poco serio* sobre uno mismo, sino una recreación más significativa de la identidad gracias a la manipulación de recuerdos. Lejos del tópico de la ficción como antítesis de la verdad, como imagen engañosa o deformada del mundo, aquí se impone como parte necesaria de la memoria. Este tipo de autoficción nace en respuesta tanto a la concepción ingenua de una autobiografía completamente referencial, como a las mordaces teorías sobre la aparente incapacidad de la escritura para dar cuenta de la realidad debido a la retoricidad de todo lenguaje. Es una reivindicación de la ficcionalización que subyace a la memoria y a la identidad; una forma en definitiva de instaurar una versión voluble, fragmentaria y sincrónica de la propia personalidad, ajena a cualquier interpretación estable o histórica<sup>187</sup>. Con su inextricable mezcla

186 Esta ficcionalización significativa de la memoria podría resumirse en las siguientes palabras de Juan José Millás: «Habitualmente creemos que la memoria sirve para descubrir cosas, y es mentira: la memoria sirve para encubrir. La memoria la heredamos, gran parte de las cosas que recordamos creyendo que son recuerdos propios son recuerdos ajenos que hemos incorporado como propios. Y todo eso hay que dinamitarlo, hay que trabajarlo para que sea significativo. [...] Tal como viene dada, la memoria no sirve para nada. Tienes que estar hurgando, buscando mecanismos para romper sus propios circuitos, igual que tienes que romper los circuitos del lenguaje. Y cuando se consigue eso, la memoria se convierte en un material literario, es un material que tiene sentido, que tiene significado». Extracto de «Materiales gaseosos», entrevista de Pilar Cabañas en Cibercultura [en línea], (1997-1998). Disponible en: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/entrevista2.htm>> [consulta: 5 de abril de 2007].

187 Así define esta experiencia Andrés Ibáñez: «Pienso en la esfera de Magdeburgo. Yo también descubrí, hace muchos años, que no era nadie. Lo descubrí cuando era un niño, pero pensaba que yo era el único en el mundo que sufría esa extraña circunstancia. Por eso me hice escritor. Luego, leyendo a Borges, descubrí que estaba equivocado, que no era el único. Pero ya era tarde, ya era escritor y no había vuelta atrás. No soy nadie. Soy una suma de recuerdos, de pensamientos, de deseos, de imágenes, que flotan, igual que los corpúsculos de aire, en la nada. No hay un «yo» que piensa mis pensamientos: son mis pensamientos los que crean el espejismo de un «yo», como los miles de puntos de colores crean la imagen de una fotografía. Soy, pues, la esfera de Magdeburgo. Estoy vacío, pero ese vacío es, quién sabe por qué, la fuerza más poderosa del universo. Si lograra realmente no ser nada, si alcanzara verdaderamente el vacío en mi interior, doce caballos no podrían partirme». En «La esfera de Magdeburgo», *ABCD*, 888 (7-13 febrero de 2009), p. 19.

de memoria e imaginación, la autoficción no sólo desafía a las clasificaciones convencionales de los géneros, sino que también experimenta con la creación de una identidad autorial inaprensible siempre relativa al punto de vista del lector que la descifra.

Para poner en marcha esta compleja significación todas las formas autoficticias se caracterizan por orquestar un abanico de recursos ambiguos de diversa índole. Con el objetivo de ilustrar ese funcionamiento, se elaborará a continuación un estudio didáctico que combinará tanto explicaciones teóricas como ejemplos basados en obras autoficticias concretas. A partir del orden en que un lector accede normalmente a un texto, se analizarán a continuación los componentes paratextuales, luego textuales (temáticos, estructurales, estilísticos) y finalmente comunicativos o pragmáticos más relevantes de la autoficción.

## 5.2. Análisis paratextual

Una obra literaria consiste básicamente en un texto, pero rara vez éste se presenta fuera de un formato físico conocido como libro, el cual suele constar de portada, títulos, prólogo, ilustraciones y otras características posibles. La aparición de un libro, además, se suele acompañar por otras prácticas editoriales heterogéneas como publicidad, reseñas críticas, entrevistas al autor, etc. A todos estos elementos tan diversos que rodean al texto y que básicamente comparten la función de presentar el libro y de hacerlo atractivo ante los ojos del público, Gérard Genette los agrupó bajo el nombre de «paratextos»<sup>188</sup>. Por supuesto, la presencia o no de estos elementos extratextuales tan heterogéneos no cambia la sustancia de un texto, pero su peso sobre el proceso cultural que rodea a la lectura se revela fundamental. Constituyen un umbral de preparación para el público y anticipan información sobre el contenido, de modo que su influencia a la hora de guiar el proceso de interpretación posterior resulta muy importante (por ejemplo, un solo vistazo a una cubierta puede indicar a un lector si cierto libro es una novela de ambientación medieval o una crónica historiográfica).

Por ello, ya desde antiguo, los escritores han acompañado la publicación de sus textos de dispositivos diversos que les permiten atraer y jugar con las expectativas de su público. A estos elementos paratextuales visibles en el propio cuerpo del libro (ilustraciones, grabados, tipografía, diseño, títulos, epígrafes, prólogos, etc.) Genette los agrupa bajo el término de «peritexto». Pero existe otra categoría de dispositivos paratextuales que han proliferado en el mercado contemporáneo; se trata de mecanismos de naturaleza mediática y a veces intangible (campanas de mercadotecnia, presentaciones ante la prensa, reseñas en culturales, etc.) que Genette engloba con el nombre de «epitexto». En efecto, acontecimientos literarios contemporáneos como el fenómeno de los *best sellers*, no pueden ser bien comprendidos sin tomar en cuenta los efectivos procesos epitextuales que los rodean. Por todo ello, es necesario insistir en que el paratexto juega hoy más que nunca un papel fundamental en el esquema económico y cultural de la literatura.

Así pues, para valorar el verdadero alcance del paratexto, hay que tener en cuenta el doble papel que cumple: presenta el libro e incita al comprador a interesarse por él y, además, otorga al lector claves fundamentales para entender e interpretar el texto. Es decir, más allá de su primera función comercial, los diversos elementos paratextuales crean un vínculo entre el contexto de lectura y

188 Gérard Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987. A lo largo de este capítulo, se seguirá el análisis de los elementos paratextuales propuestos por Genette en esta obra.

el del texto para facilitar al receptor la comprensión del libro. A este respecto M. Alvarado señala que, mientras que el habla oral se sirve de los datos de la situación de enunciación y sus sobreentendidos (deícticos, entonación, pausas...), en el enunciado escrito «*el valor semántico de los términos dependerá más del entorno verbal que del contexto*»<sup>189</sup>. Ello se debe a que la comunicación escrita es diferida, es decir, no simultánea y sin retroalimentación que garantice que el mensaje ha sido correctamente descodificado, por lo que se vuelve indispensable llenar los sobreentendidos a fin de reducir la ambigüedad. En este sentido, los elementos del paratexto cumplen, en buena medida, una función de refuerzo que tiende a compensar la ausencia del contexto compartido por emisor y receptor, reconstruyendo uno nuevo para guiar las interpretaciones lectoras. Por ende, aunque algunos elementos del paratexto sólo ofrecen una información neutra acerca del libro (como el lugar y el año de publicación), la mayoría transmiten auténticas instrucciones de uso, destinadas a que el lector pueda seguir la historia e interpretarla del modo previsto por el autor (normalmente, los prólogos, títulos, subtítulos y pies de página tienen esta función).

De hecho, sucede a veces que los elementos paratextuales, sobre todo epitextuales, incitan al lector a ir más allá de la comprensión básica del texto y a que use esa información para elaborar interpretaciones propias (así ciertas connotaciones de los títulos o los prólogos, las entrevistas al autor, las reseñas críticas, pueden contribuir a que el lector se sienta inclinado a interpretar el texto de forma inesperada, por ejemplo, juzgando una novela como un testimonio autobiográfico). Tomando aquí como referencia la distinción de U. Eco entre «interpretación» y «sobreinterpretación»<sup>190</sup> (o «uso»), será posible concluir que los elementos paratextuales son fundamentales para la cooperación entre autor y lector pues no sólo permiten que el éste reconstruya las intenciones del creador, sino que incluso vaya más allá y adjudique sentidos no previstos a ese texto. Así por ejemplo, en el caso de la autobiografía, la indicación del género del texto y la presencia del nombre del autor en la portada resultan pistas básicas para que el lector «interprete» el texto según desea el autor. Pero puede suceder que, por ejemplo, un título dé pie a un lector para «sobreinterpretar» el texto y forzar una interpretación psicoanalítica (por supuesto, el debate sobre dónde comienza la sobreinterpretación es siempre polémico).

Esta dialéctica entre la interpretación y sobreinterpretación del texto a que dan pie los elementos paratextuales adquiere una importancia fundamental en

---

189 Maite Alvarado, *Paratexto*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994, p. 23 (cursiva en el original).

190 Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación* [1995], Madrid, Cambridge University Press, 1997, pp. 57-79.

el caso que aquí se analiza. Pues si normalmente el paratexto está destinado a guiar al lector hacia la interpretación prevista por el autor, de modo que la colaboración entre ambos se establezca de manera satisfactoria, la autoficción se propone más bien todo lo contrario. Los libros autoficticios aprovecharán los elementos paratextuales con fines ambiguos, para que las señales lleguen de manera confusa al lector. En este punto, cuando parece no haber una interpretación precisa alentada por el autor, el lector no suele conformarse, sino que le queda entonces la opción de usar y sobreinterpretar el texto a través de los elementos paratextuales a su disposición.

Para estudiar de forma completa las relaciones entre autoficción y paratexto, a continuación se acometerá un repaso de los elementos peritextuales y epitextuales que han rodeado la publicación de numerosas autoficciones españolas desde 1975 hasta la actualidad. Aunque la mayor parte del análisis se dedicará a analizar paratextos visibles y controlados, elaborados por escritores y editores de manera consciente (peritexto), también se consagrará un espacio a aquellos elementos paratextuales contextuales y arbitrarios que inevitablemente afectan la interpretación de un texto según los conocimientos de cada lector (epitexto).

### 5.2.1. El peritexto

En este epígrafe se acometerá el estudio de los elementos físicos que rodean la publicación de un libro. En concreto, se describirán aquellos recursos de mayor incidencia en el corpus de obras con que aquí se trabaja o que puedan resultar importantes de algún modo para la autoficción. Algunos de estos elementos serán de responsabilidad editorial (como el formato, la colección, la cubierta, la composición y la tirada) y otros corresponderán a la tutela del escritor (los textos preliminares, los títulos de capítulos, las fotos interiores y, a veces, algunos elementos de la portada). El peso de estos elementos a la hora de determinar el horizonte de expectativas de los lectores se revela siempre fundamental, aunque difícil de calcular con precisión: los dispositivos paratextuales editoriales tienden a ejercer una influencia efímera sobre los lectores, pues pueden variar con cada nueva reedición del libro en diferentes colecciones; sin embargo, el peritexto dependiente del autor suele ser respetado en sucesivas ediciones como parte consustancial del propio texto de la obra. La autoficción hará en todo caso un uso extensivo de ambos tipos de elementos, ya sea con el fin específico de insinuar al lector una primera postura con la que abordar el texto (señalando por ejemplo ya en la cubierta que el libro es una novela) o con el objeto de reforzar la ambigüedad general de relato (incluyendo paratextos contradictorios). Merece la pena recordar por último la importancia que los elementos peritextuales han ejercido en el paradigma de la autoficción, cuyo nombre oficial proviene precisamente de la cuarta de cubierta de *Fils*.



#### 5.2.1.1. Elementos peritextuales de naturaleza editorial

En cualquier publicación, cierto tipo de elementos del libro físico vienen determinados no ya tanto por la decisión del autor como por la práctica editorial y otras estrategias comerciales que pueden resultar de peso para la interpretación lectora. Por lo que concierne a la autoficción, destacan dos de esos recursos peritextuales: la asignación del libro a una colección y el diseño de la cubierta o portada.

La colección en la que el editor incluye la obra influye de forma directa en el horizonte de expectativas del lector. Normalmente, las grandes editoriales dividen sus publicaciones por géneros o temas en diversas colecciones: ficción (a veces separada en hispánica y traducida, o en moderna y grandes clásicos), ensayo o temas de hoy, poesía, teatro, etc. En este sentido, es importante señalar que casi todas las editoriales que han publicado autoficciones lo han hecho en sus respectivas colecciones de narrativas de ficción. Por ejemplo, *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas fue publicado en Anagrama en la sección Narrativas Hispánicas (es decir, ficción) en vez de en su sección de biografías, Biblioteca de la Memoria; sin embargo, *El viajero más lento* apareció en la misma editorial en la sección Argumentos (que agrupa ensayos) a pesar de que parte de lo que en este libro se cuenta sea puramente inventado. Las diferencias en la presentación de estos libros ya desde la misma portada son un elemento de inevitable influencia sobre el lector del texto. Del mismo modo, la publicación de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías en la colección Hispánicas de Alfaguara en vez de en su sección Fuera de Colección, reservada para ensayo o biografías, condiciona ya los primeros juicios que un lector hará de este texto concreto.

Otra fuente de información aún más importante la proporciona la cobertura del libro, cuyo estudio a lo largo de las siguientes páginas se dividirá en tres partes: la primera de cubierta o portada, la cuarta de cubierta o contraportada y las solapas.

En la primera de cubierta suele aparecer ante todo el título de la obra y el nombre del autor. En el caso de la autoficción, la insistencia en el nombre propio es muy relevante, pues es posible que ese mismo nombre aluda también al narrador o al personaje que el lector encuentre más adelante en el texto.

Además, aunque cada vez es menos común, todavía hoy es posible encontrar algunas indicaciones genéricas en la cubierta bajo el título de la obra. Éstas resultan fundamentales porque ya desde la antesala del libro proponen un

pacto de lectura que, en el caso de la autoficción, puede resultar algo peculiar<sup>191</sup>. Por ejemplo, Carlos Barral se aseguró de que en la cubierta, bajo el título de *Penúltimos castigos*, figurara claramente la palabra *Novela* (véase anexo 1). Por supuesto, esto pudo deberse a un intento de atenuar así algunos pasajes del libro que le valieron al autor una demanda por difamación, pero lo cierto es que Barral insistió siempre en que este libro tan esclarecedor sobre su vida privada debía ser considerado sólo como un peculiar texto ficticio, ajeno al conjunto de su obra autobiográfica<sup>192</sup>. También Julio Llamazares incluyó bajo el título de *Escenas de cine mudo* la indicación de *Novela*, más un epígrafe en las primeras páginas que se analizará un poco más adelante. De nuevo, la intención de este gesto fue encauzar el proceso de lectura de su público hacia un significado ficticio, a pesar del aliento autobiográfico que desprende el texto.

Respecto al resto de la cubierta, destaca el valor de la ilustración o foto principal. En concreto, sobresale muy especialmente el caso de *Penúltimos castigos*, donde Carlos Barral adjuntó una fotografía de sí mismo navegando en su barco y en la misma actitud que, ya avanzada la novela, tomará precisamente el personaje de su mismo nombre (véase anexo 1). Pero aunque adelantar una foto propia en plena portada supone, cuanto menos, un guiño autobiográfico que pocos lectores podrían pasar por alto, dicho compromiso fotográfico de Barral resulta inmediatamente desmentido por la clara indicación genérica de *Novela* que, como se ha comentado, aparece inmediatamente bajo el título y sobre la polémica fotografía. Del mismo modo, Rosa Montero utilizará una foto de su propia infancia para ilustrar la portada de *La loca de la casa*, y puesto que esta particularidad podría pasar por alto a los lectores, la propia narradora se encargará, a lo largo de la novela, de mencionar en qué circunstancias fue tomada dicha foto y cuál es el profundo simbolismo que esta imagen guarda para la autora (véase anexo 3). Por otra parte, de un modo algo diferente, Paloma Díaz-Mas y Marcos Giralt Torrente colocan fotografías familiares en la cubierta de sus respectivos libros *Como un libro cerrado* y *Tiempo de vida*. En el caso de Díaz-Mas, se trata de una instantánea tomada por el padre de la escritora y en la que ella misma aparece de niña junto a su madre y su hermana (véase anexo 4); y en el de Giralt Torrente, se presenta una imagen en la que el escritor también

---

191 Como se mencionó en la introducción metodológica, J. Lecarme consideraba de hecho que la asignación explícita al género novelesco era una de las dos características imprescindibles para hablar de autoficción («L'autofiction: un mauvais genre?», *art. cit.*, p. 227).

192 En la presentación del libro Barral declaró: «Es posible que en mi novela haya una venganza psicológica contra cierta parte de la biografía de Carlos Barral. En cualquier caso, no es, como se ha dicho, el cuarto tomo de mis memorias, porque aún me falta por escribir el tercero. *Penúltimos castigos* es otra cosa. Hay personajes reales, con identidad de registro civil, pero hay otros personajes, los de ficción, que a mí me gustaría que fueran aun más reales que los otros». Extraído de la reseña: «Alberto Oliart califica de 'obra de arte' la novela de Carlos Barral», *El País* (1 diciembre 1983), p. 26 (véase también al respecto el anexo 8).

aparece de niño en brazos de su padre (véase anexo 5). Aunque con motivos diferentes, estas dos cubiertas coinciden en recuperar la memoria familiar de un pasado lejano, donde el padre fallecido ocupa un puesto importante ya sea como fotógrafo o como retratado.

Otros juegos posibles de significado más complejo pueden encontrarse en la portada de la primera edición de *Negra espalda del tiempo*: en la sobrecubierta, un caballero con una armadura negra, de espaldas, sostiene a un niño en brazos cuyos ojos miran al frente; en la cubierta, ya sin título ni nombre de autor, el caballero está solo (véase anexo 2). En la página de información editorial el juego de pistas perdidas continúa, pues se dice que es una ilustración inglesa no identificada: «Orestis Magic Box». Esta misteriosa figura del caballero, en todo caso, viene a ser una versión gráfica de la metáfora shakesperiana «negra espalda del tiempo», con la que Javier Marías ha calificado insistentemente a ese tiempo que pudo llegar a ser pero que finalmente no acaeció, y que, según él, sería el tema de toda literatura. De hecho, el niño que aparece y desaparece corresponde también a varios niños mencionados en este libro: Julianín, el difunto hermano de Marías (que aunque fue real ahora sólo existe en la memoria), el hijo que uno de sus álgos tuvo en *Todas las almas* (un niño que nunca fue real pero podría haber llegado a existir), y también el propio Javier Marías de niño, pues como él mismo cuenta en *Negra espalda del tiempo*, su nacimiento podría no haber tenido lugar nunca si la acusación de comunista que pesó sobre su padre durante el franquismo se hubiera hecho efectiva (siendo entonces el propio Javier Marías alguien real pero que a punto estuvo de no existir). La muerte viene a ser así, metafóricamente, el paso al otro lado de la figura que no muestra su rostro. Este tema de la equiparación entre lo real que ya apenas existe como recuerdo, lo que pudo ser y lo acaecido sólo en la imaginación es uno de los temas recurrentes de *Negra espalda del tiempo*; y su portada busca, de hecho, introducir a los lectores en esta línea de pensamiento donde el paso del tiempo acaba por borrar las diferencias semánticas entre la realidad pasada y lo puramente imaginario.

Por su parte, la cubierta posterior o contraportada suele ser un espacio privilegiado para la promoción del libro en manos de un posible comprador. Por ello, normalmente se usa para consignar un resumen del argumento o de otras publicaciones del mismo autor. Además, dado el auge de la escritura autobiográfica que se vive en las letras españolas recientes, sumado al éxito de una cultura global interesada en cualquier testimonio personal, muchas de estas cubiertas posteriores destacan el origen biográfico de las experiencias ficcionalizadas en el texto. Pero puesto que, como bien es sabido, ser informado abiertamente sobre un hecho privado no produce tanta satisfacción como creer descubrirlo entre líneas, a veces en esta parte de la cubierta se busca el morbo

de la ambigüedad. Destaca por ejemplo la cuarta de cubierta de *Penúltimos castigos*, donde se propone un pequeño resumen que previene al lector sobre la complejidad narrativa de este texto e incluso revela buena parte del argumento:

... una posible autobiografía inventada, transfigurada según las necesidades de la estrategia narrativa e insertos en el punto de vista de quien relata los hechos: un escultor y dibujante, cuya vida y cuyas crisis son paralelo o contrapunto de las del propio Barral, quien, visto desde el ángulo del narrador, es personaje importante en el libro y muere al término de éste<sup>193</sup>.

También la presentación de la edición original de *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo ofrece un avance del proyecto narrativo en que se embarcará la obra:

Aunque a lo largo de estas páginas Luis Goytisolo evoca figuras y aspectos globales de su pasado —las relaciones con su familia, el descubrimiento deslumbrado y solitario de la sexualidad y la escritura, los paisajes de su infancia y juventud—, su propósito no es escribir una autobiografía sino hacer aparecer la irrelevancia de lo anecdótico frente a lo que es realmente significativo<sup>194</sup>.

Con un tono tal vez aún más provocador se despliega la presentación de *Como un libro cerrado*:

Éste no es un libro de ficción. ¿O tal vez sí? Es un libro de recuerdos, y ya se sabe que, cuando recordamos, en parte recuperamos el pasado y en parte lo recreamos, lo reescribimos, lo convertimos en la novela de nuestra vida<sup>195</sup>.

Por último, destaca de igual modo la información que sobre el autor se puede leer en muchas solapas, gracias a la cual, en el caso de la autoficción, el lector puede ir comprobando los paralelismos entre lo relatado y la vida real del escritor<sup>196</sup>. Por ejemplo, cuando el protagonista y narrador de *Soldados de Salamina* llamado Javier Cercas reconoce haber publicado anteriormente dos

---

193 Carlos Barral, *Penúltimos castigos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, cuarta de cubierta.

194 Luis Goytisolo, *Estatua con palomas*, Barcelona, Destino, 1992, cuarta de cubierta.

195 Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado*, Barcelona, Anagrama, 2005, cuarta de cubierta.

196 Destaca el comentario que Javier Marías incluye a este respecto en *Negra espalda del tiempo*, cuando relata cómo algunas de sus alumnas hicieron una lectura autobiográfica de su anterior novela, *Todas las almas*, porque los elementos paratextuales de aquella publicación permitían hallar ciertos paralelismos entre la vida del autor y la del narrador, en concreto, su estancia como profesor en Oxford: «Una sola coincidencia segura (la solapa del libro influía

libros de escaso éxito titulados *El móvil* y *El inquilino*, el lector tiene en sus propias manos una prueba de que el escritor real Javier Cercas también publicó anteriormente dos libros de idénticos títulos: así lo aclara la solapa de la primera edición de Tusquets de *Soldados de Salamina*.

---

en el libro) bastaba para atribuirme el resto, pensé, y aquello me pareció una reacción lectora demasiado elemental para tratarse de licenciados, en su mayoría filólogos de diversas lenguas» (*Negra espalda del tiempo*, [1998], Madrid, Punto de lectura, 2000, p. 34).

### 5.2.1.2. Peritexto formado por textos preliminares

Los variados tipos de textos preliminares establecidos en la práctica editorial juegan un papel fundamental para orientar la lectura del receptor y, por tanto, resultan de especial importancia para la autoficción. En esta categoría peritextual, se agrupan las dedicatorias y los epígrafes, así como textos liminares del estilo de los prefacios y postfacios.

#### 5.2.1.2.1. Epígrafes y dedicatorias

Los epígrafes son citas por lo general alógrafas que suelen situarse al principio de un texto, tras la portada y antes del prólogo. Estas citas, que a veces se acompañan del nombre de su autor concreto y otras veces se transcriben sin más referencia, como retando al lector a descubrir su procedencia, alcanzan a ser una llave de entrada al texto. De hecho, con su inclusión se logran varios efectos: comentar o modificar el sentido del título, precisar el significado del libro, invocar la autorización del autor del epígrafe (que normalmente es un autor de gran renombre), y mostrar una seña de intelectualidad o gran cultura.

Dentro del corpus de autoficciones que aquí se analiza, destaca el uso que Torrente Ballester hace del epígrafe en *Dafne y ensueños*. Consciente del peculiar ejercicio de desdoblamiento autobiográfico que caracteriza esta producción, el gallego encabeza su libro con unos versos que marcarán ya el tono lírico imperante en el resto de la novela:

*Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.  
Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma.  
Quanto ameí ou deixei de amar, é a mesma saudade en min.*

A. de C. (1931)<sup>197</sup>

Estos versos no sólo dan cuenta de la empresa emprendida por Torrente Ballester en su libro —a saber: una recopilación autobiográfica de las experiencias vividas y soñadas que lo conformaron como escritor—, sino que también invocan el nombre de Fernando Pessoa bajo el heterónimo de Álvaro de Campos («A. de C.»). Por supuesto, la referencia al gran poeta luso no es inocente, pues Pessoa suponía un referente fundamental para la escritura de Torrente, quien lo consideraba como uno de sus maestros. De él aprendió el

---

197 Gonzalo Torrente Ballester, *Dafne y ensueños* [1982], Madrid, Alianza, 1998, p. 9.

gallego el arte de la heteronimia, ya que Pessoa apenas escribió bajo su propio nombre sino que desarrolló una especial relación de desdoblamiento personal en diversos escritores imaginarios, de los cuales Álvaro de Campos sea tal vez el más independiente y el único que llegó a pasar por diversas fases poéticas. En este sentido, el epígrafe de *Dafne y ensueños* se convierte en señal del valor binario de este libro, donde la realidad autobiográfica se combina con la ficticia para formar el relato vital de la doble naturaleza existencial de un escritor.

También Antonio Muñoz Molina orienta al lector hacia una lectura autobiográfica de *Sefarad* cuando inaugura su texto con esta cita de *El proceso*:

«Sí», dijo el ujier, «son acusados, todos los que aquí ve son acusados». «¿De veras?», dijo K. «Entonces son compañeros míos»<sup>198</sup>.

De aquí se puede entender, por supuesto, que Molina se identifica moral y narrativamente con las víctimas de todo conflicto, pero sobre todo destaca la velada referencia (pues no se menciona de modo explícito el nombre del autor de esta cita) a Kafka: un autor que se desdobló en sus álter egos bajo el poco disimulado nombre de K. y que, de hecho, aparecerá como personaje relevante en la propia *Sefarad*.

Otro caso de cita alógrafa en un epígrafe se encuentra en *No ficción*, donde Vicente Verdú propone una reflexión sobre la naturaleza de lo real y sus formas posibles de representación (algo ya discutido incluso desde el llamativo título del volumen) a través de una cita sobre la naturaleza del arte:

Nunca he estado fuera de lo real. Siempre he estado en el núcleo de lo real.

Desde el punto de vista del arte, no hay formas concretas ni abstractas; sólo hay formas que son mentiras más o menos convincentes.

PABLO PICASSO<sup>199</sup>

Aquí, el epígrafe viene a discutir con el título y con el objetivo de todo el libro, pues Verdú, al incluir esta cita en la cabecera de su texto, asume su significado como propio y representativo de su obra. En este sentido, si Picasso, pintor de la abstracción por antonomasia, insistió en que había buscado la esencia de lo real a través esa mentira con apariencia de verdad que se llama arte, Verdú también

---

198 Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 3.

199 Vicente Verdú, *No ficción*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 7.



asume que para captar lo real, ha debido recurrir al esencialmente insincero lenguaje artístico. De este modo, los diferentes elementos paratextuales de *No ficción* establecen un diálogo que revela la necesidad de recurrir a la invención si lo que se pretende es representar la realidad.

Por otra parte, en el caso de la ficción homodiegética cabe preguntarse (como hace Gérard Genette), si los epígrafes son siempre responsabilidad del autor o si a veces corresponden más bien al narrador-protagonista<sup>200</sup>. Aunque normalmente el paratexto funciona como un terreno reservado para la expresión del autor (o tal vez precisamente por ello), nada impide que el vaivén de identificaciones ambiguas entre autor y narrador transgreda la frontera del texto con sus preliminares. De hecho, dado que en la autoficción se potencia este preciso tipo de ambigüedad, el epígrafe puede revelarse de nuevo como un espacio propicio para el juego con las expectativas lectoras. Por ejemplo, resultaría posible que el epígrafe que abre *El cuarto de atrás* («“La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia”. Georges Bataille»<sup>201</sup>) no hubiera sido puesto allí por la autora, sino que formara parte del manuscrito encontrado por la narradora.

Mención aparte merece el uso del recurso a la dedicatoria genérica que puede encabezar un texto junto al epígrafe, pues si bien esta instancia se ha asociado tradicionalmente con la solicitud de mecenazgo o, ya en la Modernidad, con el reconocimiento personal del autor a un ser querido, tiene en la autoficción un uso peculiar. Así, por ejemplo, redacta su dedicatoria de *Paisajes después de la batalla* Juan Goytisolo:

El *autor* agradece a los corresponsales anónimos de *Liberación* su participación involuntaria en la obra; a su *presunto homónimo, el remoto e invisible escritor «Juan Goytisolo»*, la reproducción de sus dudosas fantasías científicas aparecidas en el diario *El País*; igualmente a la DAAD de Berlín la beca que le permitió concluir la novela en Kreuzberg en una adecuada atmósfera de estímulo y tranquilidad<sup>202</sup>.

La neutralidad aparente de los agradecimientos es de pronto puesta en entredicho por un juego de identificaciones autoriales que arriesga el nombre propio del autor: «a su presunto homónimo, el remoto e invisible escritor “Juan Goytisolo”». Con solo una frase, esta breve dedicatoria salta el horizonte

---

200 G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 157.

201 Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* [1978], Barcelona, Destino, 1997, p. 7.

202 Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla* [1982], Andrés Sánchez Robayna (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 42 (cursiva propia).

de expectativas paratextuales y se introduce de lleno en el campo de la ficción autobiográfica, pues el narrador intratextual alza aquí la voz para negar la existencia del escritor real. Con gran ironía, el narrador se proclama «autor» de esta obra y se arroga otros eventos reales de la vida de Goytisolo, como el disfrute de una beca de la DAAD o su trayectoria en *El País*. Y al mismo tiempo, marca una condescendiente distancia con cierto «escritor» de artículos periodísticos con quien, casi de forma casual, resulta compartir nombre y apellido. La acumulación de los adjetivos «presunto», «remoto» e «invisible» junto al nombre de Juan Goytisolo (el cual aparece incluso entre comillas, como si fuera un seudónimo en vez de un nombre propio) crea un súbito efecto de irrealidad en torno a la figura autorial. ¿Quién es entonces éste narrador que se está asignando la paternidad de esta obra? El efecto total de esta dedicatoria resulta aún más complejo si se tiene en cuenta que éste es el único punto del libro donde se insinúa el nombre del narrador y supuesto «autor», pues el protagonista de la novela permanecerá luego innominado<sup>203</sup>. Si en el recurso de la autoría fingida es más o menos común en el prólogo (*El Quijote* es el ejemplo por antonomasia), su uso en la dedicatoria resulta muy inesperado, con lo que de nuevo un espacio paratextual ofrece el lugar idóneo para jugar con la verosimilitud y sorprender al lector.

Para finalizar, merece la pena destacar cómo, aunque al final todos los elementos de un libro remitan a cierto autor —artífice último del objeto cultural que el lector tiene entre manos—, la ilusión de fusión entre ficción y realidad no queda sólo reservada al cuerpo textual, sino que, de modo muy conveniente, se puede desplazar también a los aparentemente inofensivos espacios paratextuales.

#### 5.2.1.2.2. Prólogos y postfacios

Tras el epígrafe, es posible encontrar prólogos y avisos de diferente temática que constituyen un umbral privilegiado de entrada al texto. Aunque a veces otras personas reputadas escriban estos textos liminares para presentar al escritor del libro (textos alógrafos), aquí sólo se analizarán prólogos firmados por el autor y preferentemente incluidos desde la primera edición del libro. El motivo

---

<sup>203</sup> Sólo hacia el final de *Paisajes después de la batalla*, el narrador omnisciente menciona que el «autor» intradieгético del texto está empezando a no poder distinguir su escritura de la ese articulista de *El País*. «Hojear su relato acuciado por la premura del tiempo es un lancinante ejercicio de irrealidad: al final, ya no sabe si es el remoto individuo que usurpa su nombre o ese goytisolo lo está creando a él», *ibíd.*, pp. 221-222. El uso del apellido del autor como nombre común (marcado por la minúscula inicial) señala una curiosa cosificación del su figura biográfica.

radica en que los preliminares alógrafos suelen tener un fin primordialmente comercial mientras que los de origen autorial tienen a completar el significado global de la obra.

De entre todas las manifestaciones paratextuales, el prólogo autorial alcanza, por su extensión y capacidad comunicativa, una posición de excepcional relevancia en la orientación lectora. Los textos prologales permiten al autor dirigirse de forma directa al público, en un espacio textual delimitado y con una función pragmática bien asentada en la cultura lectora. Aunque es obvio que hoy en día se publican más libros de ficción sin prólogo que con él, cuando aparece, conforma una mediación estructural importante en la recepción de la obra. En el prólogo todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado. De hecho, aunque el prólogo es actualmente más común en los libros didácticos o divulgativos, su presencia en las obras de ficción alcanza máxima relevancia. Los textos prologales permiten crear un espacio no-ficticio donde el autor se expresa todavía con su propia voz, sin ceder aún su puesto al narrador imaginario que guiará el resto del relato. En consecuencia, el lector tiende a interpretar todo lo dicho en estos espacios como una declaración veraz del autor. Por ello, algunos prólogos aprovechan el horizonte de expectativas del receptor para proponer juegos ficcionales que acaparan el valor comunicativo verídico propio de los textos preliminares (los prólogos del *Lazarillo* y del *Quijote* son, en este sentido, ejemplos canónicos de cómo el juego imaginario de la novela puede extenderse a un apartado normalmente no-ficticio). A veces el prólogo sirve también al autor para plantear una autoría ajena («alógrafa») o incluso apócrifa de su novela (jugando a confesar que él no es más que el editor de un texto escrito por otra persona cuyo nombre tal vez ni siquiera conoce). Por otra parte, el prólogo también ocupa un puesto de excepcional relevancia por su alcance metaliterario, pues al haber sido escrito con posterioridad al texto principal, el autor se dirige desde él a sus receptores no ya sólo como creador sino también como lector y comentarista de su propia obra.

Entre las categorías de prólogos separadas por Genette<sup>204</sup>, hay dos esferas fundamentales: prólogos que tratan los tópicos del *qué* (elogio del tema del texto) y prólogos que abordan los tópicos del *cómo* (cómo se creó el texto y cómo debe interpretarse). El primer conjunto tienen como objetivo poner de relieve las bondades del libro sin hacer una valoración demasiado directa de la excelencia del autor. Por tanto, estos motivos fuertemente retorizados se

---

.....

204 G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 199.

concentran en alabar el libro elogiando el tema que trata, ya sea por su relevancia, por su novedad, por rescatar cierta tradición o por la veracidad histórica de su asunto. Los tópicos que conforman este grupo, muy comunes en los prólogos hasta el siglo XIX, son ahora mucho menos habituales; los libros modernos van acompañados de tal exceso de paratextos comerciales que el autor se ve descargado de la tarea de «venderse» a sí mismo o exhibir las virtudes de su obra. Estos motivos han encontrado así en la edición contemporánea un hueco tal vez más apropiado en paratextos como la cubierta trasera, las fajas o las solapas. A pesar de todo, es posible rastrear esta tradición liminar en la «Nota de lecturas» incluida por Antonio Muñoz Molina como postfacio de *Sefarad*. En ella, el autor explica cuidadosamente qué lecturas y materiales le han aportado la inspiración para su libro: «He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro. Algunas las he escuchado contar y llevado mucho tiempo en mi memoria. Otras las he encontrado en los libros...»<sup>205</sup>. Dado que Molina se propuso en esta obra relatar de forma ficcionalizada la vida de algunas personas reales que vivieron la Segunda Guerra Mundial, se tomó la molestia de incluir un amplio número de referencias bibliográficas que dieran fe de sus escrúpulos históricos. Mediante este inusual postfacio, además, el autor parece querer sellar un contrato de lectura que se combine con la ficcionalización histórica y autobiográfica que caracteriza el resto del libro.

Por su parte, los tópicos prologales del *cómo*, preponderantes en la literatura contemporánea, están destinados no tanto a persuadir como a comentar, a explicar el nacimiento del texto que el lector tiene entre manos y a guiar su lectura según las intenciones del autor. Entre los tópicos más comunes de este grupo destacan: el relato de la génesis de la obra, la descripción del público al que va destinado el texto, el comentario del título, el orden de lectura e indicaciones sobre el contexto. Pero además de estos motivos fragmentarios, los tópicos prologales más relevantes y problemáticos de este grupo del *cómo* señalarían: la aportación de claves para la interpretación del texto, el establecimiento de un contrato de lectura y la inscripción de la obra en un género. Estos tres motivos, por su relevancia para la escritura autoficcional, serán los que más importe abordar en las próximas páginas.

Aunque en la autoficción los prólogos no son imprescindibles, abundan las pequeñas notas preliminares que pretenden orientar la lectura del receptor del texto. Estos textos liminares conforman una mediación estructural importante en la recepción de la obra, pues imponen la presencia del autor real sobre todo el texto y añaden un componente de referencialidad fundamental. En concreto,

205 A. Muñoz Molina, *Sefarad*, op. cit., pp. 216-217, p. 216.

los paratextos autoficticios suelen centrarse en uno de los tópicos prologales del *cómo* más tradicionales: el establecimiento de un pacto de lectura. Por lo general este tipo de contratos paratextuales se ha utilizado a lo largo de la historia de la literatura para señalar un descargo legal de las responsabilidades del autor, al solicitar al público que haga una lectura absolutamente ficticia de las situaciones y personajes de la obra (por más que algunas veces, esta petición no parezca más que mera impostura). Sin embargo, la autoficción ha jugado a menudo a subvertir este efecto, como por ejemplo en el famoso aviso «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman» que Roland Barthes incluyó al comienzo de *Roland Barthes par Roland Barthes*, una de las muestras más tempranas de la ambigüedad genérica buscada por la autoficción francesa. Dentro de la tradición hispana, como ejemplo de este uso paratextual cabe destacar ante todo el pequeño aviso al lector incluido por Julio Llamazares en *Escenas de cine mudo*:

Esta novela, que no otra cosa es por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se sitúa en una época y en unos escenarios que existieron realmente. Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente éstas, unos y otras se les parecen bastante, al menos en mi recuerdo. Cualquier parecido con la realidad *no* es, por tanto, mera coincidencia.

#### EL AUTOR<sup>206</sup>

Por supuesto, aquí Llamazares avisa de sus intenciones ficticias a los lectores que conocieran su biografía, a los habitantes del pueblo de Olleros, donde se sitúa la acción. Se adelanta así a aquellos que pudieran sorprenderse del empeño del autor por considerar, ya desde el título, como una novela a la suma de unos relatos que tan bien podrían corresponderse con su verdadera infancia. Sin embargo, este anuncio plagado de ambigüedades puede desde luego entenderse en el sentido inverso: como una forma de resaltar ante los ojos de cualquier lector desavisado el origen efectivamente autobiográfico de los breves relatos que componen este libro (al fin y al cabo, Llamazares podría haber cambiado todos los nombres propios y situaciones y crear una novela de ficción tradicional sin más preocupaciones). Sea como sea, el efecto de este aviso viene a poner de relieve los paralelismos entre autobiografía y novela, advirtiéndolo sobre la diferencia irreconciliable entre ese autor que firma la nota y el narrador

---

206 Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 7.

que toma la palabra. Así, este breve apunte resulta de un interés excepcional, pues en él se resume bien la naturaleza de una autoficción, que reconoce sus vínculos con la realidad y se proclama sin embargo ficción (véase anexo 10).

En esta misma línea, aún resulta más llamativo el postfacio de *La loca de la casa*, de Rosa Montero. En dicho texto, tras haber articulado una suerte de ensayo literario sobre sí misma y en el que ya había buscado mostrar al lector cómo funciona la ficcionalización de la realidad (a través de tres versiones divergentes de una supuesta aventura amorosa autobiográfica), se añade el siguiente *post scriptum*:

Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes<sup>207</sup>.

Este postfacio propone un juego especialmente complejo, pues el libro de Montero alcanza a ser una suerte de ensayo literario destinado a desvelar ante los lectores los procesos que llevan a la ficcionalización de la realidad. Su postfacio se erige, por tanto, como un nuevo nivel de autonarración en la trama propuesta por el libro, pues ahora, es la propia voz de la autora la que confirma desde el paratexto que la suya es una obra abierta sin significado unívoco. De esta forma, un nuevo juego peritextual (contrario a la foto de sí misma que Montero había incluido en la cubierta) viene a confundir los límites entre la veracidad referencial asignable al autor y la autenticidad (que no verdad) del discurso del narrador.

En la tradición de los tópicos prologales que se centran en señalar la generividad de una obra se puede mencionar el elaborado texto que Cristina Fernández Cubas incluyó al principio de *Cosas que ya no existen*. La escritora, bien consciente de la originalidad del libro que estaba dando a la imprenta, incluyó una nota explicativa en donde ofrece una larga reflexión sobre los procesos mentales que le llevaron a componer, en diferentes momentos, cada uno de los diversos capítulos cerrados que constituyen el libro y que, a su vez, dan cuenta de episodios muy dispares y aparentemente triviales de su vida: desde su infancia (como su primera entrada en una biblioteca, sus cuentos infantiles favoritos, su luto tras la muerte de su hermana) hasta su madurez (un

---

207 Rosa Montero, *La loca de la casa* [2003], Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 249.



viaje en un crucero trasatlántico, un encuentro casual con una extraña vecina en Buenos Aires, etc.). Dada la importancia fundamental de este prólogo, resulta pertinente incluirlo aquí completo:

Empecé a escribir *Cosas que ya no existen* en el año 1994, en Atenas, sin saber, desde luego, que terminaría llamándose así, ignorando casi todo lo que me iba a encontrar en el camino. Vivía en Sakálov, en el barrio de Kolonaki, y llevaba cerca de un mes asistiendo a una escuela de griego en Pangrati. Para llegar a *The Athens Center* atravesaba diariamente los antiguos jardines reales, hoy convertidos en un parque público, admiraba el cambio de guardia de los *évzones*, compraba el periódico, dejaba el estadio olímpico a mi izquierda, contemplaba la Acrópolis a la derecha y también, día tras día, me repetía entusiasmada: «Esto es un lujo». No usaba reloj en aquel entonces. Los *évzones* eran mi medida. Pero el tiempo se dilataba o encogía extrañamente en un punto concreto, el momento en que dejaba el estadio a la izquierda, contemplaba el Partenón en lo alto, a la derecha, y me congratulaba, con la consabida frase, de mi fortuna cotidiana. Nunca, que yo recuerde, logré llegar puntualmente a clase.

Quizás fuera esa felicidad apacible, el camino ritual hacia *The Athens Center*, lo que me llevó de pronto a recordar viejas rutinas y no tan agradables destinos. La cuesta del colegio. El colegio. La sombra de un curso —a su manera iniciático— que podía todavía revivir sin el menor esfuerzo, a pesar del tiempo transcurrido. Pero no se trató únicamente de esto. Estaba empezando a cansarme de los préstamos que la realidad —mi realidad— concedía a menudo a la ficción —mi ficción—. De disfrazar recuerdos. Me propuse así contar únicamente «la verdad» sobre unos hechos que, curiosamente, tenían mucho que ver con la mentira. No me permití una sola licencia ni el menor aditamento. Escribí «Segundo de Bachillerato» prácticamente de un tirón, en muy pocos días. A ratos tenía el aspecto de un cuento, aunque no lo fuera. A ratos, también, se me presentaba como un primer capítulo. Pero, ¿un primer capítulo de qué? Seguramente la palabra «memorias» me daba miedo. O la encontraba arrogante. Lo dejé en «libro personal». Y a pesar de que me pareció —y me parece— una solemne tontería (todos los libros son o debieran ser personales), me quedé tranquila. No hay como nombrar o etiquetar para archivar, sin problemas, un proyecto.

Meses después, de regreso a Barcelona, cierta editorial me pidió una colaboración para un libro colectivo. Se trataba de hablar de lecturas, de rescatar títulos, de ofrecer, según entendí, una lista lo más completa posible de las páginas imborrables o definitivas para cada uno de los participantes. Nunca he sido una escritora obediente. No domino el arte de adaptarme al número de páginas exigido —grave error, en opinión de Patricia Highsmith— y, en general, los encargos —que agradezco— suelen brillar por su ausencia cuando los necesito, para bombardearme en cuanto ando metida en otras guerras. Pero, en esta ocasión, la propuesta coincidía por una vez con un deseo, un recuerdo imperioso, un escenario ya desaparecido que, sin embargo, se empecinaba en visitarme en sueños. Empecé escribiendo «*Yo tuve en otros tiempos una muy querida biblioteca...*». Y esas fueron quizá las únicas líneas que respondían a lo que se me solicitaba. Porque a la altura de la página tres —y eran precisamente tres las páginas sugeridas— no había hecho apenas otra cosa que describir espacios, mobiliario, el sabor de los primeros cigarrillos, o el amor o el odio, según los casos, que desde antiguo me ha producido la palabra «biblioteca». Deshice el compromiso, como es obvio, y al tiempo fue como si adquiriera otro y «Segundo de Bachillerato» se agitara ansioso en el cajón



en que lo tenía confinado. Pero «El Salón» —resultado final de aquella propuesta infructuosa— no iba a seguir en orden al primer capítulo. Una dama bronquítica y huesuda, sin más equipaje que un afilado apero de labranza, se abrió paso y ocupó su puesto. Sólo entonces, con «La Muerte cautiva» ante mis ojos, empecé a sospechar la verdadera naturaleza de lo que pretendía. Un pequeño buque. Una travesía con escalas. Un libro de recuerdos. Nada más. Pero inmediatamente una insidiosa vez se apresuró a avisarme: «Y nada menos».

Conozco esa voz. Es ya una visita recurrente. Suele asomar en los momentos más inoportunos, ofrecerte una amplia lista de objeciones y, si te pillas con la guardia baja, conducirte a la inacción, al desánimo previo. Pero hace tanto tiempo que convivo con ella que he terminado por saber cómo tratarla. En esa oportunidad, además, la voz andaba sobrada de razones. El material con el que me enfrentaba se resistía a cualquier clasificación de género. Eran, en apariencia, historias sueltas; retazos de memoria, anécdotas de viajes, fotografías de un álbum caótico que se animaban de repente, respiraban, cobraban vida y, acabada la función, regresaban a su engañosa inmovilidad de tiempo detenido. Pero yo ya había iniciado la travesía, y a veces me sentía capitán y a veces pasajero. Porque el buque podía, si quería, modificar el rumbo. Y en algunas escalas —gran descubrimiento— se colaban mercancías de matute.

Comprendí entonces que los recuerdos convocados iban más allá del limitado marco que, en mi ingenuidad, les había adjudicado. Que, a menudo, saltaban de capítulo a capítulo. O fingían conformarse —una estratagema—; simulaban encontrarse a gusto en su camarote, para abandonarlo en el momento más inesperado y personarse en cubierta con cualquier excusa. Comprendí también que el orden de sus apariciones no era producto del azar o del capricho, ni respondía a deficiencias irremediables de la memoria. Un viejo reloj de voz cascada se encargaba, con su tictac defectuoso, de marcar el ritmo. Adelante, atrás, de nuevo hacia delante... Sólo muy al final, concretamente en el último capítulo, me di cuenta de que, a lo largo de estas páginas, desfilaba un carrusel de escenas hoy imposibles. Que mucho de lo que hablo no existe ya, o está en vías de extinción, que es casi lo mismo. La siniestra convención del luto, por ejemplo (pura antropología para las jóvenes generaciones), o, en el extremo opuesto, aquellos suntuosos transatlánticos, barcos de línea de compañías regulares, en los que, a cambio de un precio módico, se podía cruzar alegremente el charco.

De todo eso, en gran parte, trata el presente libro.

C.F.C.

Barcelona, mayo de 2000<sup>208</sup>

Por supuesto, el prólogo de Fernández Cubas debe ser situado en la categoría de los tópicos del *cómo*, pues se centra sobre todo en el relato de la génesis de la obra. Sin embargo, el texto también repasa otros aspectos relevantes y problemáticos de este mismo grupo temático: la aportación de claves para la interpretación del texto, el establecimiento de un contrato de lectura y la inscripción de la obra en un género.

Con la carga de compromiso social que ofrece una firma («C.F.C.»), enmarcada además por una precisa limitación espacio-temporal («Barcelona,

---

<sup>208</sup> Cristina Fernández Cubas, *Cosas que ya no existen*, Barcelona, Lumen, 2001, pp. 11-14.

mayo de 2000»), Fernández Cubas confiesa con aparente sinceridad que ni ella misma es capaz de señalar el alcance biográfico de su libro, pero que lo acepta sencillamente y sin etiquetas como un homenaje al pasado irrecuperable. En otras palabras, a sabiendas de que la memoria está siempre imbuida de imaginación, y de que el carácter disperso y trivial de sus relatos no encaja con la naturaleza formal y fehaciente de las memorias, la autora sólo puede asumir que su texto es algo así como un «libro personal» o, mejor aún, un libro que sencillamente espera ser leído como manual de instrucciones de las costumbres olvidadas del pasado. En este sentido, este prólogo está muy relacionado con el epígrafe incluido por la autora sólo una página antes: «Es absurdo pedirle al autor una explicación de su obra, ya que esa explicación bien puede ser lo que esa obra buscaba (Bernard Shaw)». Epígrafe y prólogo vienen aquí a coincidir así en lo mismo, en que el lector no debe pedir cuentas a la autora sobre el tipo de obra o la asignación genérica a que pertenece *Cosas que ya no existen*, pues la sola respuesta posible es el propio libro. A este respecto, el prólogo de Fernández Cubas se inscribe en la corriente que, durante el último siglo, ha socavado la autoridad del creador para imponer interpretaciones unívocas de sus propias obras. En consonancia con las teorías críticas que ayudaron a nacer a la autoficción, este prólogo se sitúa en una tradición que reivindica la capacidad del público para dotar de nuevos significados a los objetos artísticos. Es decir, la actualización lectora es la única solución para un texto que ha sido compuesto casi de manera impulsiva, que ha llegado como respuesta inconsciente al paso del tiempo y que no busca una premeditada confusión en sus lectores, sino sólo la reelaboración de retazos del pasado bajo la forma de relatos.

Pero además, este prólogo también se puede entender como un pequeño relato que, a su manera, dibuja ya un retrato de la vida, de las aspiraciones literarias y del sistema de trabajo de Fernández Cubas. En este sentido, la figura y la firma de la autora se convierten en el punto de encuentro de los dispersos retazos que componen el libro. Ella misma se dibuja como eje que da sentido y ordena su obra. Dominique Jullien señala a este respecto que la reivindicación prologal de la unidad interna de una obra es indisociable de la construcción de una unidad obra-autor, pues el escritor, al reinterpretar retrospectivamente su obra, acaba dibujando en el prólogo una recreación en cierto modo autobiográfica, pero sobre todo mítica de sí mismo (una versión del «Autor» como lector original de sus propios textos, con una insólita capacidad para imponer significados posteriores a textos anteriores)<sup>209</sup>. De esta manera, el repaso retrospectivo acometido en este prólogo mezcla hitos vitales y preocupaciones literarias en un

---

<sup>209</sup> Dominique Jullien, «La préface comme auto-contemplation», *Poétique*, 84 (1990), pp. 499-508, p. 50.

todo tan consistente que, al final, la unidad de los cuentos queda respaldada por la coherencia general del pensamiento poético de Fernández Cubas. Su figura autorial (mitad recreación autobiográfica, mitad justificación retrospectiva) se proyecta así sobre *Cosas que ya no existen* enmarcando el libro en un proyecto vital extensivo donde esta obra adquiere un significado superior. En definitiva, la recreación teórica (o «mítica») del autor adelanta ya buena parte del sentido que el texto trasladará después.

### 5.2.1.3. El peritexto interno

El peritexto interno engloba los elementos paratextuales que aparecen intercalados dentro del propio texto (títulos internos, subtítulos, pies de notas...). Su función vuelve a consistir en una guía de lectura, aunque con un matiz diferente al de los paratextos anteriores: aquí no se trata ya de anticipar expectativas sino de acompañarlas en el mismo proceso de lectura.

Por lo que a este estudio concierne, importa sobre todo mencionar el papel peritextual que juegan las fotos insertas en el interior del libro. Puesto que la autoficción busca poner a prueba la credibilidad de su apariencia autobiográfica, algunos autores apuestan por incluir testimonios fotográficos de aquello que cuentan. Así, por ejemplo, Díaz-Mas adjunta en *Como un libro cerrado* múltiples fotografías que fueron tomadas por su propio padre cuando ella era una niña y que, en conjunto, potencian el tono autobiográfico del relato. Del mismo modo al final de *Sefarad* incluye Muñoz Molina una imagen de *Retrato de una niña*, de Velázquez, para ofrecer a los lectores una oportunidad de ver con sus propios ojos el cuadro que se menciona en su novela y facilitar la verosimilitud de la trama. En este sentido, destaca sobre todo el caso de Javier Marías, quien incluye en *Negra espalda del tiempo* numerosas fotografías, mapas y recortes de periódicos sobre personajes y lugares que aparecen en su novela: John Gawsorth, Oloff de Wet, el reino de Redonda, la propia familia Marías, etc. Mediante estos elementos, trata por supuesto de distinguir los aspectos reales y ficticios de su anterior novela *Todas las almas*, así como de aportar verosimilitud a todas aquellas extrañas anécdotas que relata y reclama como reales en esta nueva obra. Pero además, estas imágenes aparecen casi como esquilas de esas personas mencionadas por Marías y ya desaparecidas. Los retratos, documentos, cartas y mapas encarnan lo único que va quedando de los que desaparecen. Unos objetos que, gracias a que todavía siguen entre los vivos, alcanzan a ser lo único que concilia y nivela presente, pasado y, mientras sigan existiendo, el futuro<sup>210</sup>.

Mención aparte merece a este respecto el caso de *Escenas de cine mudo*, donde Julio Llamazares pone por escrito numerosos recuerdos de infancia y primera juventud que, según asegura, están inspirados en algunas fotografías reales que conservara su madre pero que, sorprendentemente, no están reproducidas en el libro. En otras palabras, esas fotografías conforman el eje central de la historia y sin embargo han sido omitidas. Por supuesto, resulta

---

<sup>210</sup> Elide Pitarello, «‘Negra espalda del tiempo’: instrucciones de uso», *Foro Hispánico*, 20 (2001), pp. 125-134, p. 132.

inevitable que el lector acabe por preguntarse si dichas instantáneas existen en verdad o si han surgido al menos en parte de la fantasía del escritor. Por supuesto, desde un punto de vista crítico, el hecho de que estas fotografías sean reales o no carece de importancia: lo único relevante es el efecto paradójico producido por un texto que asegura tener pruebas de su carácter biográfico y que, sin embargo, no aporta ninguna. En otras palabras, para la experiencia lectora final no resulta relevante que las fotografías sean o no reales, sólo importa la paradoja planteada por un texto que se reclama como referencial al tiempo que se niega a ofrecer cualquier prueba de su veracidad. En esta disyuntiva nace precisamente la autoficción.

### 5.2.2. El epitexto público

El epitexto se diferencia de otros elementos paratextuales básicamente por su situación, pues no se encuentra vinculado al libro físico sino que se resuelve en una serie de convenciones culturales de diferente naturaleza que rodean la obra e incluyen todas las declaraciones que el propio autor u otras personas emiten sobre ella. El epitexto público que aquí resultará relevante está compuesto por artículos, entrevistas, conferencias, coloquios en cualquier formato de prensa, radio, televisión o internet, distribuidos tanto en ocasión de la publicación de un libro como antes o después. En este sentido, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el epitexto, a diferencia del peritexto, tiene un mayor alcance mediático (pues no está sólo dirigido a los lectores del libro, sino a un público general mucho más numeroso) pero también es efímero (mientras que algunas partes del peritexto acompañarán al libro en sucesivas reediciones, la resonancia del epitexto decae rápidamente).

Aunque las costumbres epitextuales de la autoficción no son muy distintas a las de otros subgéneros novelísticos (la promoción es parecida), no es posible terminar este estudio de los aspectos paratextuales influyentes en la recepción lectora sin hacer referencia también a estos componentes. Por ello, se hará una rápida ilustración de estos aspectos destacando los que más influyen en la autoficción.

Ante todo, cabe mencionar un tipo de epitexto editorial de función básicamente promocional y publicitaria que no siempre enfoca a la obra tanto como a la figura del propio escritor. Las campañas de mercadotecnia resultan hoy ya imprescindibles en la publicación de un libro y los escritores participan en ellas de forma más o menos voluntariosa. De hecho (aunque el asunto se retomará con más detalle más adelante en el epígrafe 6.6), vale la pena mencionar aquí el revuelo causado en 1998 por la decisión de Javier Marías de no promocionar *Negra espalda del tiempo* tras su publicación. En una escueta presentación del libro, el escritor declaró que no participaría en ninguna campaña publicitaria puesto que no quería comentar en público algunos sucesos de su vida privada a los que se había enfrentado por escrito en su novela y porque tampoco deseaba influir en la opinión de los críticos. Pero el resultado fue que algunos periodistas interpretaron esa actitud como un acto de orgullo por parte del escritor y la obra tuvo una acogida bastante tibia por parte de la crítica. Meses después el propio Marías se quejaría de esta mala recepción tanto por parte del público como de la crítica en una entrevista significativamente titulada: «Mi novela no

ha sido entendida» (véase anexo 11)<sup>211</sup>. Esta anécdota ejemplifica bien el poder mediático que hoy en día alcanzan las manifestaciones públicas autoriales en el panorama editorial y de la crítica cultural. Pero además de sus implicaciones mediáticas, el incidente pone de relieve la importancia que el paratexto adquiere a la hora de canalizar obras experimentales o de difícil asignación genérica. De toda la trayectoria de Marías, *Negra espalda del tiempo* es una de sus obras más crípticas. La carencia de alguna guía paratextual de lectura contribuyó sin duda a confundir las expectativas de lectura del público más fiel al escritor.

No es extraordinario, por tanto, que otros autores adeptos a la autoficción hayan constituido un personaje público sólido que viene a suscribir la figuración del «yo» creada en sus escritos. Enrique Vila-Matas compone, a este respecto, un ejemplo acabado de autor mediático muy consciente del personaje que su ficción sostiene. La coherencia de sus novelas y cuentos con su abultada producción de ensayos, artículos y ponencias delata la voluntad de estilo que se agita en el fondo de todo su pensamiento literario, donde la invención pura y la anécdota veraz pero inverosímil conviven en un mismo registro. Pozuelo Yvancos habla a este respecto de un «trasvase continuo» entre todas las producciones de Vila-Matas, «hasta que en algún momento su juego personal ha hecho indistinguibles el yo ficticio y el yo real en los distintos géneros, los ficcionales y los que aparentemente no lo eran»<sup>212</sup>. Inspirado por la prosa desbordada de Montaigne y Kafka, el barcelonés ha convertido la coherencia autorreflexiva de toda su prosa en una marca estilística de su personal proyecto poético (véase como ejemplo el anexo 15).

Respecto a los epitextos alógrafos (siempre según la terminología genettiana), son escritos firmados por terceros sin la aprobación oficial del autor ni del editor. En este punto, se entra ya en el terreno de la crítica literaria académica y periodística (en el apartado 8 se incluyen una docena de artículos y reseñas que dejan ver la acogida dispensada por la crítica española a diversas obras autoficticias). En líneas generales, destaca el hecho de que estas autoficciones, aunque en general bien consideradas por la crítica, no son las obras más alabadas ni las más difundidas o conocidas de sus respectivos autores, sino que han sido consideradas más bien como rarezas: entre la ingente y bien estudiada prosa de Torrente Ballester *Dafne y ensueños* ocupa un puesto

211 Entrevista de Ángeles García a Javier Marías, «Mi novela no ha sido entendida», *El País Semanal* (8 de noviembre de 1998), pp. 18-24.

212 J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, op. cit., p. 144. Sobre la construcción pública de una identidad literaria en otros escritores de autoficción, véase también el artículo de Eva Beránková, «Auteur/narrateur/personnage: distinction obsolète à l'époque de la performance?», *Studia Romanistica*, 4 (2004), pp. 123-134, donde se analiza la figura pública de escritores franceses como Christine Angot y Michel Houellebecq.



menor, Julio Llamazares reconoce que *Escenas de cine mudo* es el «patito feo» de sus libros<sup>213</sup>, incluso *El cuarto de atrás*, que en su día fue Premio Nacional de Literatura 1978 y rápidamente traducido al inglés, ha quedado un tanto olvidado en favor de otras obras de Martín Gaité (la excepción aquí sería el imparable éxito de *Soldados de Salamina*). Esta desidia probablemente se deba al sorprendente hecho de que, aunque la crítica española sea consciente de las tendencias extrañamente biográficas que albergan las obras de un buen número de reconocidos autores contemporáneos, por ahora ha preferido aplazar el problema, minimizarlo llamándolo «intimismo» o despreciarlo, en vez de afrontar la literatura autoficticia como una hija más de la posmodernidad<sup>214</sup>.

El último elemento epitextual influyente en la recepción que aquí se analizará está conformado por los comentarios realizados por un escritor sobre su propia obra. Es decir, las reflexiones que un creador hace públicas tanto en el momento de aparición de un libro como luego posteriormente y que pueden venir a sustituir en cierto modo la función del prólogo. En este sentido, destaca de nuevo la profusa obra ensayística de Vila-Matas como teórico de su propia poética novelesca. Concretamente *Mastroianni-sur-Mer* y *Un tapiz que se dispara en múltiples direcciones* (ambas recogidas en *Desde la ciudad nerviosa*, 2004) funcionan casi a guisa de introducciones a toda su obra. En el primer texto, Vila-Matas, además de analizar las relaciones entre cine y literatura, desarrolla un mito sobre el origen de su vocación que, partiendo de una pequeña anécdota biográfica, se despliega en direcciones insospechadas formando una red de coincidencias ya abiertamente fantásticas. Por su parte, *Un tapiz que se dispara en muchas direcciones* aborda en el mismo estilo ambiguo las vicisitudes anteriores y posteriores a la publicación de *Bartleby y compañía*, y acomete una reflexión teórica que anticipa *El mal de Montano*.

En el caso de que un escritor no se expresa directamente, sino que acuda algún medio de comunicación que haga de intermediario entre él y el público, su opinión se expresará en manifestaciones mediadas por opiniones ajenas como la entrevista. En este sentido, la intención de *Negra espalda del tiempo*, por ejemplo, hubiera permanecido hasta cierto punto impenetrable de no haber sido por las numerosas entrevistas en las que, ya tiempo después de su publicación,

---

<sup>213</sup> M. Fernández, «Llamazares reedita 'Escenas de cine mudo' y reedita dos obras nuevas» [en línea], *Diario de León* (2 de agosto de 2006). Disponible en: <<http://www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=273227>> [consulta: 20 de febrero de 2010].

<sup>214</sup> Véase como ejemplo el artículo de Jordi Gracia, «No corta el mar sino vuela», *art. cit.*, p. 19. Donde Gracia muestra su desconfianza hacia la calidad de la autoficción y de toda literatura autobiográfica por más que él mismo reconozca que gran número de los más cotizados autores españoles contemporáneos también la practican.

Javier Marías se ha referido a esta novela como una obra peculiar en su carrera, un experimento en el que por primera vez sí puso algo de él como individuo privado (véase de nuevo el anexo 11).

También, resultan interesantes en esta misma categoría de paratextos los comentarios realizados en las presentaciones públicas de los libros y los casos en que un escritor responde públicamente a las críticas que ha recibido su obra si siente que ha sido malinterpretada. Aquí, por ejemplo, sobresale la polémica surgida acerca de los errores históricos y falta de exactitud de *Sefarad*, que enturbió las buenas intenciones de esta novela poco después de su publicación. A lo largo del 2001, en cuatro números de la revista *Lateral*<sup>215</sup>, el crítico Erich Hackl, Antonio Muñoz Molina, otros colaboradores y lectores mantuvieron una tensa discusión sobre los errores del libro y la posibilidad de ficcionalizar hechos históricos sin banalizarlos (un tema muy peliagudo en el caso del Holocausto). Molina se defendió argumentando, entre otras razones, la consabida separación entre autor y narrador así como el derecho literario a ficcionalizar la verdad; pero eso no impidió que cierto aire de inexactitud histórica impregnara ya públicamente la obra (véase el anexo 12).

Tras estas consideraciones, resulta posible concluir que la función del epitexto público en todo proceso de comunicación literaria, y sobre todo en el de la literatura autoficticia, resulta primordial. Efectivamente, el epitexto público cumple una tarea imprescindible a la hora de configurar y proyectar, de una manera más enérgica aunque menos duradera que cualquier otra forma peritextual, la figura pública de un escritor ante sus lectores. De hecho, al potenciar el perfil literario (pero no necesariamente humano) de un escritor, estos mecanismos peritextuales de promoción fomentan la curiosidad por la figura pública del artista, dan a conocer algunos datos de su biografía y, además, permiten al lector reconocer ciertos guiños personales entre las ambigüedades de los textos autoficticios. Aunque resulte difícilmente mensurable y esté sujeta a muchos cambios, la influencia de estos mecanismos peritextuales en los procesos de recepción lectora resulta por tanto innegable. Por todo ello, aunque aquí no sea posible analizar cómo determinan estas estrategias los tipos de lectura de cada una de las autoficciones del corpus, sí se insistirá en que la recepción y cooperación interpretativa literaria no son procesos surgidos *ex nihilo* ni consistentes en todo contexto cultural. Al contrario, la comunicación literaria depende en gran medida del ambiente sociocultural en que se lleva

---

<sup>215</sup> Erich Hackl, «Industria y errores del santo de su señora», *Lateral*, 78 (junio 2001), pp. 6-7; Antonio Muñoz Molina, «El autor de 'Sefarad' responde», *Lateral*, 79-80 (julio-agosto 2001), pp. 6-7; Erich Hackl, «El caso 'Sefarad'», *Lateral*, 81 (septiembre 2001), p. 6; Oscar Peyrou, «Finita la commedia», *Lateral*, 82 (octubre 2001), p. 6.

a cabo, sobre todo en textos tan abiertos a la interpretación y colaboración lectora como las autoficciones. En este sentido, tener en cuenta las estrategias paratextuales invocadas por escritores y editores permitirá comprender mejor no ya sólo las intenciones con que un texto fue compuesto, sino, sobre todo, las posibles interpretaciones que éste encierra.

### 5.2.3. El paratexto factual o contexto implícito

Una vez analizados los elementos paratextuales buscados por el escritor y el editor, es necesario mencionar ahora también cierto tipo de paratexto de influencia más imprevisible que se puede llamar «factual» y que equivale a hechos (no necesariamente verbales ni textuales) cuya mera existencia influye sobre la recepción. Aquí hay que recordar con Genette que «tout contexte fait paratexte»<sup>216</sup>, y que aun aquello que no figura explícitamente en un libro puede determinar la lectura que de él se haga. Por ejemplo, el contexto biográfico del autor, el contexto genérico en que se inscribe la obra, el contexto histórico o sensibilidad generacional de la época de los lectores, etc. En otras palabras, más allá de los elementos paratextuales buscados activamente por el autor para incitar cierta lectura de su obra, existe un cúmulo de hechos o conocimientos al alcance del público que inclinarán definitivamente su lectura hacia interpretaciones diversas. Tal y como indica Genette con respecto de *A la recherche du temps perdu*, por más que no sea necesario conocer nada sobre la vida de Marcel Proust para entender la obra, los lectores que sepan de las tendencias sexuales y de la ascendencia judía del escritor no podrán ya evitar abordar el texto a través de ciertas interpretaciones de corte autobiográfico<sup>217</sup>. Es posible que ésta no sea la visión buscada por Proust, pero bien es sabido que una vez que el autor cede su texto al público, éste es libre de asumirlo como desee. Por tanto, más allá del alcance del escritor y del editor, la interpretación de un libro es susceptible de verse afectada por hechos de corte histórico (como la sensibilidad con que cada época reciba ciertos asuntos o trate los descubrimientos sobre la vida del autor) o de carácter individual (como los conocimientos previos o las experiencias personales que cada lector particular posea y aplique a su lectura). Por ende, aun sin caer en sobreinterpretaciones forzadas, resulta obvio que las valoraciones posibles de un texto dependen de una gama casi infinita de hechos contextuales variables en cada época.

En resumen, los conocimientos e informaciones aleatorias que cada lector individual pueda proyectar sobre un texto introducen un componente de azar en su experiencia lectora. Pero este fenómeno alcanza una mayor fuerza si el texto en cuestión se trata de una autoficción, pues ésta promueve por sí misma un retrato autorial repleto de datos ambiguos que suele salir al encuentro de los conocimientos biográficos que el lector pudiera poseer de antemano sobre el

---

<sup>216</sup> G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 13

<sup>217</sup> *Ibíd.*, pp. 13-14.

autor, y aporta otros de verosimilitud dudosa. La autoficción se nutre por tanto de la figura pública del autor así como de las expectativas del lector para favorecer procesos de ambigüedad donde conocer la «identidad estática» del escritor (nombre y datos legales) ya no es suficiente. Se propone más bien un acercamiento a su «personalidad dinámica», formada por aspectos vitales cambiantes cuya comprobación podría poner en marcha un proceso de interpretación infinito<sup>218</sup>. En consecuencia, tras finalizar el libro, algunos lectores sentirán la necesidad de seguir informándose sobre la vida del escritor para poder acercarse mejor a sus textos, estableciendo así un proceso de comunicación literaria potencialmente infinito.

La relación de la autoficción con las expectativas y los conocimientos previos del lector es tan profunda que cabría preguntarse: ¿será posible mantener el estatuto ambiguo de la autoficción en el futuro? Es decir, una vez que el periodo de fama del escritor haya pasado y los lectores futuros no conozcan suficientes datos biográficos de su persona como para poder comparar al autor y al narrador, ¿seguirá produciéndose algún tipo de ambigüedad autoficticia? O al contrario, una vez que los estudios filológicos hayan expuesto la biografía completa de un autor y el público conozca bien qué hay de referencial o de inventado en sus novelas, ¿se podrá mantener algún tipo de ambigüedad? Tras estas preguntas sobre el futuro de la autoficción se esconde una reflexión más amplia sobre si es necesario un contexto preciso para que los mecanismos autoficticios trabajen de forma feliz; es decir, un contexto social en que el público tenga acceso a sólo algunas pinceladas de la vida real del escritor, suficientes como para hacer sospechar que su novela pueda poseer un trasfondo biográfico. Pues bien, caer en estas dudas implica no haber comprendido bien cómo funcionan los mecanismos de la ambigüedad autobiográfica literaria. La autoficción no se define por motivos extraliterarios ni por su relación con la realidad empírica, sino porque su propia estructura textual está diseñada para generar incertidumbre en el lector. Si la ambigüedad entre autor y narrador dependiera sólo de motivos contextuales, ¿por qué seguiría el público hoy en día dudando tanto al enfrentarse por ejemplo a los textos proustianos?

Del mismo modo, dado un contexto en el que el nombre de Javier Marías no fuera conocido públicamente, el lector que se acercara a sus libros sin la más vaga noción sobre la trayectoria vital de este escritor podría tomar *Todas las almas* como una novela convencional ambientada en un mundo imaginario independiente y, si alguna vez llegara a conocer por otros medios los paralelismos entre narrado y autor, podría entonces considerarla como una

---

<sup>218</sup> La distinción entre ambos tipos de personalidad retoma la diferencia propuesta por Ph. Gasparini al respecto de la novela autobiográfica, *Est-il je?*, op. cit., pp. 51-52.

novela autobiográfica. Sin embargo, el mismo lector no podría reaccionar de manera semejante frente *Negra espalda del tiempo*: el estilo autobiográfico del texto, las fotografías familiares, el hecho de que el narrador se llame también Javier Marías son mecanismos que fuerzan al lector a identificar al protagonista con el autor desde el primer momento de lectura, ya que de otra manera no se puede comprender el texto ni siquiera de un modo básico. Sólo lo bizarro de las anécdotas relatadas así como el tono irónico del relato pondrán luego en entredicho esta identificación.

Por otra parte, dado el caso contrario, es decir, que la vida de un autor fuera tan conocida que los lectores no pudieran acercarse a su obra sin esa referencia en mente, las nuevas interpretaciones estarían determinadas desde luego por este conocimiento, pero no impedirían en ningún caso el efecto autoficticio. Así, por más que un estudio filológico diera a conocer públicamente que, por ejemplo, las fotos de *Escenas de cine mudo* existen verdaderamente, los futuros lectores se inclinarían desde luego hacia una interpretación más autobiográfica del texto pero, aun así, otros mecanismos autoficticios seguirían procurando la ambigüedad (como la puesta en duda del pacto de lectura que supone el hecho de calificar el texto como novela o el descargo inicial que se incluye al principio).

En otras palabras, la esencia de la autoficción radica en que el propio *texto* (y no necesariamente el *contexto*, como en el caso de la novela autobiográfica) es la fuerza que guía la aparente identificación entre narrador y autor a través de sus peculiares mecanismos narrativos y paratextuales. En este sentido, el paso del tiempo no puede sino hacer aún más evidentes los procesos narrativos de la autoficción.

### 5.3. Análisis textual

Hasta ahora, al analizar el estado de las formas vecinas al espacio autoficticio (novela, autobiografía, ensayo) se ha comprobado que resulta imposible delimitar las fronteras que separan dichos géneros así como abarcar los puntos comunes que comparten sólo mediante una caracterización formal. Para obtener un dibujo completo de la autoficción, otros criterios paratextuales y pragmáticos deben participar en el proceso de su descripción. Por ello, el estudio que se abordará en las siguientes páginas se centrará en las cualidades textuales idiosincrásicas de lo autoficticio, pero sus conclusiones no podrán entenderse de manera aislada sino que deberán entrar en diálogo con las reflexiones de diversos órdenes pragmáticos que se pondrán en juego más adelante en este capítulo (véase el epígrafe 5.4).

En páginas anteriores se había definido la autoficción como una manifestación formalmente ficticia cuyo comportamiento pragmático imita el de la autobiografía. Ese breve aserto podrá completarse ahora estudiando las características formales del espacio autoficticio. El análisis también permitirá defender, frente a aquellos que consideran la autoficción como una autobiografía vergonzante de la que el autor no quiere asumir consecuencias, por qué aquí se la define como una manifestación de orden ficticio puro y no como un mero *roman à clef*. Las consecuencias derivadas de esta clasificación no son baladíes, pues implican múltiples cuestiones semánticas sobre la verdad textual en la ficción y el estatuto ontológico que alcanza el discurso del narrador autoficticio. Es decir, dado que el narrador no-ficticio es una extensión de la voz del autor su discurso se compromete éticamente con la representación del mundo real, y por lo tanto, puede ser sometido a la prueba de verdad (¿tal evento sucedió de forma efectiva sí o no?). Por el contrario, el narrador ficticio es una fuente imaginaria de lenguaje que presenta un discurso sin vínculos con lo extratextual y cuya esencia escapa a los conceptos de verdadero o falso; es decir, su «autenticidad» depende sólo de que mantenga la coherencia interna con respecto al mundo imaginario que está creando<sup>219</sup>. Según la tesis que guiará las siguientes páginas, en esta dicotomía la autoficción se alinea formalmente en el ámbito de lo ficticio, de modo que el mundo posible que su enunciación dibuja no deberá ser juzgado atendiendo a criterios de verdad referencial sino como un conjunto

---

219 En ficción, la noción de «verdad» puede ser sustituida por la de por la de «autenticidad» narrativa según fue concebida por Lubomir Doležel («Truth and Authenticity in Narrative», *art. cit.*, pp. 7-25). Es decir, las frases emitidas por el narrador de ficción no serán tratadas como verdades propiamente dichas, ni tan siquiera en relación con el mundo posible del texto, sino como hechos narrativos cargados de autenticidad que al ser emitidos por el narrador van construyendo ese mundo.



de enunciaciones performativas que configuran un mundo intratextual. Esto, como se verá, no impide que la autoficción promueva una notable presencia discursiva de la figura del autor (sugerida por su explícita identificación con la voz narrativa), lo cual desembocará en una ambigüedad referencial difusa cercana a la de la autobiografía y un funcionamiento inestable de la autoridad autenticadora del discurso del narrador.

En consecuencia, a través del análisis formal que se llevará a cabo en este capítulo se tratará, primero, de dilucidar las características idiosincrásicas presentes en todas las posibles manifestaciones textuales de la autoficción; y segundo, de entender mejor qué tipo de arquitectura narrativa ficticia consigue imitar y al mismo tiempo subvertir el discurso verdadero o cuanto menos no-ficcional propio de la autobiografía. Con el objetivo estudiar los elementos propiamente textuales que determinan la naturaleza de la autoficción, se realizará un análisis que abarque las tres instancias que componen propiamente el discurso narrativo: *discurso, relato e historia*<sup>220</sup>.

El discurso (o narración) acoge la voluntad de estilo del autor, una peculiar visión artística que puede querer singularizarse o tal vez acogerse a los cauces de una tradición genérica. En este sentido, por discurso se hace aquí alusión principalmente a la naturaleza o conciencia lingüística de un texto que configura diferentes accesos estilísticos al universo literario, es decir, la elección de registros idiomáticos. En la no-ficción este nivel comprende la voluntad de estilo que manifieste el autor, y será fundamental para determinar los aspectos condicionales que permitan que el texto pueda ser calificado o no como literario según el paradigma artístico de cada época. En la ficción narrativa se produce en este nivel la cesión de responsabilidades del autor al narrador. Aunque aquél sea quien escribe «realmente» el texto y a pesar de que su presencia resulte todavía perceptible en las selecciones estilísticas, su figura se irá difuminando en esa fuente de lenguaje que es el narrador gracias a la progresiva configuración de un sistema de voces enunciantes ( $A \neq N$ ). Este proceso de cesión de responsabilidad al narrador y a las voces de los personajes, configura la entrada del texto en el terreno de la ficción: los lectores ya no pueden pedir responsabilidades al autor, pues sus palabras no aluden al mundo real sino a otro mundo posible; ya no hay verdad referencial sino mera coherencia (o autenticidad) con respecto al mundo narrado. Este proceso reservado a abrir la brecha que separa las voces de autor y narrador en el nivel del discurso también se observará en la autoficción —dado que el autor no se identificará éticamente con la voz que enuncia el relato—, pero aquí resultará especialmente complejo puesto que el autor insiste en quedar fijado en su texto a través de su aparición insinuada o explícita. Por supuesto, el

220 La división ternaria que organiza el análisis se guiará por el desarrollo narratológico de Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario* [1994], Madrid, Edaf, 1999, pp. 152-157.

recurso de inserción del autor en su mundo imaginario resulta tan antiguo como la ficción misma; una excusa en pro de la verosimilitud gracias a la cual el autor se da entrada a sí mismo tanto en el peritexto como incluso en el propio texto de su obra. Sin embargo, la autoficción extrema esta estrategia, pues coloca al autor no sólo ya dentro del texto, sino de la estructura narrativa que ha creado. Es decir, el autor aparece reflejado en el personaje protagonista, pero también se esfuerza por tomar el papel del narrador —ambas instancias suelen responder a un mismo nombre y se expresan a través de la primera persona—, por más que la ficción pida que ambas categorías aparezcan netamente separadas.

El relato es, por su parte, una representación semiótica de una serie de acontecimientos que, a su vez, componen el nivel de la historia. Es decir, la disposición formal de los elementos que intervienen en el diseño de la ficción textual; concretamente, su disposición lineal en un orden preciso, la relación de unos hechos con otros y la configuración de una imagen del mundo a través de la figura del narrador. Este plano también determina en buena parte las selecciones estilísticas de la narración —a través sobre todo de la voz del narrador— y conforma además el esqueleto de disposición cronológica sobre el que deberán montarse las piezas temáticas de la historia. En resumen, el relato representa la acción según es dispuesta y estructurada por el discurso. En el caso de la autoficción, sus rasgos manifestarán una tendencia por el discurso homodiegético reflexivo y la recuperación del tiempo pasado en un autorrelato donde la voz del narrador protagonista impregna todo el avance del discurso.

Por último, la historia (o acción) alude a las tramas de contenido que desarrolla cualquier obra narrativa, es decir, la sucesión de acontecimientos protagonizada por los personajes de una narración y que compone el argumento de la misma. En cierto sentido, supone la culminación de contenido semántico tal y como había sido dispuesto por las tramas ideológicas estructuradas por el relato y pensado por el lenguaje utilizado en la esfera de la narración. En la autoficción, se retomarán los tópicos biográficos característicos de la literatura memorística (recuerdos de infancia, entrada en la adolescencia, aspectos puntuales de la madurez). Sin embargo el recorrido por la vida del protagonista no será exhaustivo, sino que se fomentarán los repasos a periodos bien delimitados o a momentos puntuales importantes. De este modo, la reconstrucción global de la personalidad del sujeto quedará fragmentada, sustituida por un retrato inacabado. Además, los temas de corte literario también inundarán el discurso, no sólo por las típicas referencias al origen de la vocación sino sobre todo a causa de las cuantiosas referencias metaliterarias e inferencias intertextuales que salpicarán el relato del narrador.

Tanto el relato como la historia surgen de la materialidad del discurso y emparentan la escritura con otras artes narrativas como el cine, la pintura o el cómic<sup>221</sup>. Además, ambas instancias están fuertemente imbricadas y acaban por conformar un mismo plano según avanza la trama, ya que «a medida que se van desarrollando las líneas argumentales, el lector descubre las claves de la visión de la realidad que la novela configura, y son esas perspectivas las que permiten un acceso, más profundo, a los valores que la obra plantea o analiza»<sup>222</sup>. El discurso, aunque engloba a los otros dos niveles, no mantiene una relación tan cercana con ellos.

En conjunto, la *historia* transmite una acción que es dispuesta narrativamente en el *relato* y cuya sustancia textual se manifiesta en el *discurso*. Así, un autor de ficción, partiendo de sucesos de su propia vida albergados en su memoria y transfigurados por su imaginación, traslada dichos materiales a un marco lingüístico que refleja su propia voluntad estilística para confeccionar un entramado textual o estructural que pueda albergar las líneas argumentales de su historia. Cada uno de estos niveles de construcción narrativa organiza por tanto un conjunto coherente donde la figura del autor da paso a la del narrador y finalmente a las voces de los personajes. El lector, a su vez, para recorrer su camino de acceso al mundo creado por el texto se servirá también de todos estos niveles aunque en un orden inverso.

En estas tres instancias se configuran los materiales de una obra para producir, finalmente, un conjunto coherente. Tal vez resultara posible utilizar el modelo tradicional de historia/discurso, pero la división en tres categorías resulta muy clarificadora y viene avalada también por una larga tradición. Aunque establecer comparaciones demasiado estrechas con otros conceptos de la Antigüedad resulta siempre arriesgado, cabe mencionar que Aristóteles ya aludía vagamente a estas nociones en conceptos como *praxis*, *mythos* y *lexis*. En concreto los dos primeros términos revelan una relación donde la *praxis*, es decir la acción histórica o imaginaria, es imitada por el *mythos* (un término que habitualmente se ha traducido como fábula, argumento o tema)<sup>223</sup>. También el formalismo ruso percibió esa diferencia entre el relato y la historia, y trató de categorizarla desde la oposición de las nociones de *fábula* y *trama* (*siuzhet*). Esta pareja conceptual, aunque alberga matices diferentes en los estudios de cada crítico, señala básicamente una separación entre materia argumental y construcción estructural del relato (siendo este último aspecto el único que se consideraba merecedor del análisis literario). Sklovskij y, sobre

221 J. Á. García Landa, *Acción, relato, discurso*, op. cit., p. 211.

222 F. Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, op. cit., p. 150.

223 J. Á. García Landa, *Acción, relato, discurso*, op. cit., pp. 22 y ss.

todo, Tomachevskij fueron los que más ahondaron en estas ideas, analizando el orden causal-temporal que liga la disposición del material temático (motivos) para componer las tramas. Pero fue el esfuerzo clasificatorio de la narratología francesa el que sentó las bases más claras para esta triple división de las instancias narrativas. Entre 1965 y 1980, la conjunción de algunas importantes tendencias de pensamiento (el formalismo ruso de V. Propp, las sociologías neomarxistas de L. Goldmann y el estructuralismo de corte antropológico de Lévi-Strauss y R. Jakobson, junto con la presencia heterodoxa de R. Barthes) fue conformando un nuevo modelo narratológico con tres instancias de ordenación elemental<sup>224</sup>. En concreto, en el artículo «Frontières du récit» G. Genette planteaba en 1966 las dificultades para analizar la ficción a través de pares de conceptos como diégesis/mímesis, narración/descripción o relato/discurso<sup>225</sup>, su posterior *Discours du récit* (1972) articula ya un método de análisis asentado en la distinción de tres planos. «Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place»<sup>226</sup>.

Será por tanto este consolidado modelo de instancias narrativas el que se utilice en las siguientes páginas para analizar la materialidad del discurso autoficcional. Ahora bien, en ningún caso se tratará de establecer fronteras palpables entre niveles. Esta división servirá de mera guía para ir enumerando recursos de diferente naturaleza que en la mayoría de los casos funcionarán de modo transversal, pues sus efectos se dejarán notar en todas las instancias del discurso. Se trata de una disposición que facilita el didactismo de la exposición. El repaso comenzará por la sustancialidad lingüística del texto para ir profundizando en su estructuración y, finalmente, en la visión del mundo que

---

224 F. Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, op. cit., pp. 184 y ss. En esta época, en una teoría avanzada, T. Todorov incardina en torno a los conceptos de historia y discurso («La Poétique», 1968) un modelo de análisis literario que separa tres aspectos poéticos: verbales (problemas de verosimilitud y referencia), sintácticos (modo, tiempo y visión o punto de vista desde el que un discurso se transforma en ficción) y semánticos (donde las proposiciones narrativas se resuelven en la existencia de los actantes).

225 «Un des objectifs de cette étude pourrait être de répertorier et de classer les moyens par lesquels la littérature narrative (et particulièrement romanesque) a tenté d'organiser d'une manière acceptable, à l'intérieur de sa propre lexis, les rapports délicats qu'y entretiennent les exigences du récit et les nécessités du discours. On sait en effet que le roman n'a jamais réussi à résoudre d'une manière convaincante et définitive le problème posé par ces rapports», Gérard Genette, «Frontières du récit», *Communications*, 8 (1966), pp. 152-163, p. 162.

226 Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 72.

esa obra pone en marcha. Mediante esta investigación se podrán revelar las características principales de la literatura autoficticia, y las señales que el lector empleará para emprender un proceso de cooperación exitoso.

### **5.3.1. Voz narrativa**

El problema de quién narra la historia ha estado tradicionalmente asociado al de desde qué punto de vista se narra. Sin embargo, los esfuerzos de las clasificaciones genettianas han separado ambos conceptos para mostrar que la voz narradora puede enfocar la historia desde ángulos ajenos, como por ejemplo desde los ojos de otros personajes (es decir, ¿quién habla? y ¿quién mira?). Esta división (voz/focalización) se mantendrá en el presente estudio a pesar de que, por lo que respecta a la autoficción, la voz correlacionará mayoritariamente con el punto de vista del personaje narrador. Como parece lógico, la reconstrucción del propio pasado se encauza de manera preferente desde una perspectiva personal, pues se trata de componer un repaso de apariencia biográfica donde nadie conoce mejor su propia vida que el mismo protagonista. Pero a pesar de todo, la separación entre voz y punto de vista sí resultará útil aquí para señalar mejor las divergencias irónicas entre el narrador maduro que enfoca de forma irónica el relato de su propia vida y la figura del protagonista juvenil que vive esas peripecias. Dicho protagonista, aunque rara vez toma la palabra en la narración autoficticia, sí puede guiar a veces el discurso, como si el narrador volviera a mirar desde los ojos de su «yo» pasado.

La elección de una voz narrativa resulta, ya desde la primera línea de cualquier relato, un primer paso imprescindible para ofrecer una pauta de acceso al mundo ficticio elaborado por el texto. La fiabilidad otorgada por el lector a esa voz narradora dependerá en gran medida del grado de conocimiento que revele y de la coherencia de su organización. Normalmente, en la autobiografía y la novela personal, la voz del narrador situado en el presente encauza un discurso sobre sucesos del pasado, en tiempo indefinido o imperfecto, donde se relatan las peripecias de un personaje con el que este narrador se identifica. En este sentido, mientras que la novela personal tiende a permitir que el personaje pasado tome la palabra directamente y se exprese de manera independiente, la autobiografía utiliza un formato más controlado y dirigido por la voz del narrador. Pero en el caso de la autoficción, ambas tendencias se combinan para fomentar la ambigüedad. Así, al igual que en la novela, se permitirá al personaje autobiográfico encauzar su propia voz en estilo directo al tiempo que la voz del narrador adquiere también importancia excepcional (pues, en vez de volverse hacia el pasado para desarrollar la trama biográfica, parece paralizarse en un bucle de reflexiones diversas sobre el presente). Todo ello atestigua la complejidad polifónica con que se construye la autoficción, donde la actualización de las voces narrativas buscará poner de relieve la problemática

relación de identidad entre el narrador con el personaje y, por ende, con el autor (sobre todo en textos como *Negra espalda del tiempo* o *Historia de un idiota contada por él mismo*).

En la autoficción la voz del narrador casi siempre recurre a la homodiégesis (es decir, la expresión que generalmente se identifica con la primera persona). Esta vía de enunciación conlleva que la *narración* pierda en objetividad pero la *historia* gane en dosis de verosimilitud<sup>227</sup>; lo cual, de hecho, se corresponde con los propósitos de la escritura autoficcional, que no está tan interesada por la realidad en sí como por las posibles formas de focalizarla y mostrarla. Además, el uso de esta voz narrativa para encauzar el relato también contribuye a favorecer los parecidos de la autoficción con el género autobiográfico, puesto que el «yo» también es la voz por antonomasia (aunque desde luego no privativa) de este tipo de textos. Por ello, más que ningún otro recurso, la homodiégesis resulta fundamental para dotar al texto de un aura de realidad. La enorme capacidad persuasiva de la primera persona fomenta la tendencia del lector a interpretar como autobiográficas las obras ficticias y a buscar confesiones sinceras bajo las narraciones noveladas. Todo ello favorece la identificación del autor y del narrador. Pues a pesar de la clara ficcionalización autobiográfica practicada por la autoficción, el discurso homodiegético posee siempre un enorme poder de convicción. Tal y como afirma Darío Villanueva acerca de la autobiografía:

Nada más creíble que la vida de otro, por él contada, cuando la hacemos nuestra mediante una lectura desde determinada intencionalidad, nada excepcional por otra parte. El yo narrador y protagonista sustenta una estructura de incalculable fuerza autenticadora, avalada por un acto de lenguaje de entre los más comunes de la conducta verbal de los humanos. Y el lector es seducido por las marcas de verismo que el yo-escriptor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual<sup>228</sup>.

Es decir, la fuerza de la primera persona narrativa es tal que unas cuantas dosis de ambigüedad pueden bastar para que el lector se deje llevar por la apariencia confesional de una ficción e incluso identifique al narrador con el propio autor del texto<sup>229</sup>. En el nivel de la historia, esta capacidad de la homodiégesis para imprimir un efecto de verosimilitud al texto se combina además en la autoficción con tópicos del autobiografismo y también del realismo

227 F. Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, op. cit., p. 117.

228 Darío Villanueva, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, op. cit., p. 28.

229 Para profundizar en las confusiones entre el autor real y el implícito en el texto, véase el epígrafe 5.4.2 «Esquema de comunicación de la autoficción».



que funcionan como un reclamo de las vivencias arquetípicas del ser humano. La coincidencia, como se verá más abajo, del nombre propio entre autor y narrador completará el efecto de cara al lector.

Por otra parte, aunque sea más raro, algunas autoficciones recurren a la heterodiégesis (es decir, la narración normalmente llamada en tercera persona). Esta disposición de la voz narrativa se combina por lo general con una focalización omnisciente, para fabricar un artefacto de evidente ambigüedad autobiográfica y ya cercano a las estrategias narrativas propias de la novela (*Volver a casa*, y algunas secciones de *Sefarad*). En estos casos, el narrador se sitúa fuera del relato y ejerce un control absoluto sobre la dosificación de la información. Así por lo que respecta a la autoficción, para que este ente despersonalizado no impida una lectura ambigua, el autor se deberá asegurar luego de que el lector reconozca su intervención a través de otras estrategias (uso de nombres propios, paratextos, etcétera).

Pero tanto en el caso de la narración homodiegética como heterodiegética, el aspecto más característico de la autoficción radica sin duda en la ambigua identificación entre autor y narrador-personaje. Dicha identidad viene asegurada por diferentes recursos, siendo desde luego el mecanismo más efectivo la coincidencia del nombre propio o seudónimo público del autor con el del narrador o personaje. J. Lecarme, Ph. Lejeune y M. Alberca<sup>230</sup> consideran que esta coincidencia nominal entre categorías narrativas es, de hecho, una de las características básicas e indispensables de la autoficción aunque también señalan que existen otros elementos contextuales y paratextuales que animan al lector a identificar al narrador con el autor<sup>231</sup>. Aquí la autoficción imita

---

230 J. Lecarme, «L'autofiction: un mauvais genre?», *art. cit.*, pp. 237-238; Ph. Lejeune, *Moi aussi*, *op. cit.*, pp. 70-72; M. Alberca, «La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción», *Autobiografía en España: un balance*, *op. cit.*, pp. 235-255, esp. pp. 237-239. En este artículo M. Alberca considera que la ficción no desvirtúa la seriedad del compromiso nominal a menos que llegue a un punto de ficcionalización excesiva. A este respecto, comenta sobre la novela corta *Cómo me hice monja* del argentino César Aira: «[...] al insertar al personaje en una historia totalmente disparatada, que impide una adhesión seria a la historia que cuenta, termina por ficcionalizar profundamente la identidad nominal propuesta. Sin embargo, aunque la identidad nominal quede contradicha y subvertida por la ficción, el autor, como propone V. Colonna, podría estar indicando que simbólicamente se adhiere al personaje de una manera imaginaria y descomprometida, haciendo de su relato una suerte de autoficción grotesca» (pp. 238-239). Por supuesto, si la autoficción consiste precisamente en una ficcionalización del «yo», cabría preguntarse en qué punto se encuentra el límite entre la ficcionalización aceptable como seria y la que no lo es.

231 A este respecto cabe añadir una crítica a la teoría de los actos del lenguaje aplicada a la autoficción. Si resulta evidente que arriesgar el nombre propio es una garantía de la plena adhesión del autor con los actos que narra, sería necesario replantearse la paradoja que supone valorar tanto la identidad nominal como seña de la adhesión *seria* del autor con su texto y,

abiertamente a la autobiografía, donde la firma adquiere siempre un carácter social ineludible y ayuda a establecer un compromiso ético que va más allá de la mera textualidad<sup>232</sup>.

A este respecto, es imposible no recordar las consideraciones sobre la firma desarrolladas por Derrida en «Firma, acontecimiento y contexto». Este ensayo, dedicado en principio a rebatir las posiciones de la teoría de los actos de habla y la preeminencia de un punto de vista oral en el estudio de las comunicaciones lingüísticas, reflexiona sobre las peculiaridades de la presencia autorial en la escritura. En concreto, plantea que la firma, acción asociada al momento y lugar en el que ésta se produjo, no deja de ser una señal del distanciamiento y ausencia del autor: «Una firma escrita implica la no presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será también un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento»<sup>233</sup>. Frente a esta presencia fantasmagórica que ligaría tanto como separaría al autor de su texto gracias al nombre propio, la autoficción, aunque no se compromete con ningún pacto social, sí utiliza el nombre propio para imitar y subvertir los procesos culturales tradicionalmente asociados a la autobiografía. En este sentido, la autoficción no sólo no se resiente de la crítica derrideana al concepto de firma, sino que aprovecha felizmente dicha teoría para extraer nuevos sentidos literarios. El nombre propio se asume como una marca ambigua que hace patente la presencia del autor dentro del texto al tiempo que refuerza su ausencia como escritor real.

En definitiva, resulta innegable que el uso del nombre propio en un texto autoficticio funciona como un marcador cuya poderosa capacidad autorreferencial dota al texto de un halo de verosimilitud. Sin embargo, la presencia autorial que el nombre propio parece invocar, no implica por supuesto ningún compromiso ético real. De ahí la importancia para la autoficción de este recurso; pues sin aportar ningún detalle privado, proyecta de inmediato en todo el texto un lazo biográfico cuya impronta permanecerá aunque no se vea luego refrendada por ningún pacto con el autor.

Pero aunque la aparición del nombre propio es muy común en la autoficción (*El cuarto de atrás*, *Estatua con palomas*, *Negra espalda del tiempo*, *Cosas que*

---

después, considerar la autoficción como una forma *poco seria* de escritura. Desde este punto de vista la autoficción resultaría un híbrido imposible entre el compromiso de acto de habla serio que garantizaría la identidad nominal y el poco serio que impondría la ficción

232 Véase J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía*, op. cit., pp. 41 y ss.

233 J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, op. cit., pp. 369-372, p. 370.

ya no existen, Como un libro cerrado, Soldados de Salamina, La loca de la casa, No ficción, La lección de anatomía) a veces la identificación puede llevarse a cabo por otros métodos igual de efectivos (véase el anexo 19 para un análisis del juego que Justo Navarro logra con sus iniciales y la traducción de su nombre). En este sentido, si el texto aporta otro tipo de referencias que posibilitan la identidad entre autor y narrador (por ejemplo, datos biográficos como lugar y época de nacimiento, profesión o referencias a libros publicados con anterioridad) se suple hasta cierto punto la coincidencia del nombre propio<sup>234</sup>.

Más arriba ya se mencionó la diferencia propuesta por Ph. Gasparini entre la «identidad estática» y la «identidad dinámica» que puede quedar plasmada en un texto<sup>235</sup>. La primera vendría dada por elementos administrativos como su nombre propio, la fecha y lugar de nacimiento, el estado civil y otros aspectos legales. Sería por tanto un tipo de identidad inmutable y que resulta útil sobre todo desde un punto de vista social, pues señalaría a un individuo de entre el resto de modo inconfundible. Sobre esta forma de identidad se compone por supuesto el pacto de lectura que garantiza el compromiso ético de la autobiografía. Por su parte, la identidad dinámica vendría a aglutinar un conjunto abierto de rasgos cambiantes como la profesión, el medio social, la trayectoria personal, los gustos, las creencias, el perfil intelectual, etc. Este tipo de datos biográficos no suele ser de conocimiento público, pero compone una parte fundamental de la personalidad. En dichos aspectos se basa la novela autobiográfica para establecer vínculos más o menos evidentes entre las instancias del personaje y del autor. La autoficción toma ambas formas de reconocimiento de la identidad para trabajar con ellas de manera libre, construyendo un retrato voluble y fragmentario. Así, la similitud entre el narrador que habla dentro del texto con el hombre que vive en la realidad empírica puede quedar sugerida a través de otros recursos ambiguos más allá del uso del nombre propio. Así sucede por ejemplo en *Historia de un idiota contada por él mismo*, *París no se acaba nunca* y *La velocidad de la luz*, donde la identificación entre autor y narrador se sugiere por similitudes con el perfil público del escritor más propias de la novela autobiográfica. Además, este

---

234 En la narración los nombres propios funcionan a modo de anclas con el mundo real. En el caso de la no-ficción, si una indicación paratextual del tipo «autobiografía» o «diario» aparece como subtítulo de un libro, entonces el lector se enfrentará a este texto tomando las alusiones personales o geográficas no sólo como idénticas al mundo real, sino como plenamente referenciales. En un primer acercamiento a un texto novelesco, por el contrario, los marcadores de lugar, de tiempo o de persona deben ser interpretados epistemológicamente como puras estrategias textuales, a pesar de su posible parecido con el mundo real. Eso sí, su fuerza de atracción influirá de forma determinante en la descodificación lectora (es decir, ante una referencia a Madrid, el lector entenderá que se habla de la capital de España hasta que se mencione lo contrario. Es un proceso inevitable dado el carácter semánticamente infinito de las palabras, pues a riesgo de caer en una descripción inacabable de cada aspecto de lo real, los mundos ficticios deben construirse con un número limitado de rasgos imaginarios).

235 Ph. Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., pp. 54-46.

juego de sugerencias nominales entre autor y narrador también alcanza límites extremadamente lúdicos y ambiguos en casos como *Volver a casa* (donde Millás aprovecha su doble nombre para dividirse en dos personajes llamados respectivamente Juan y José<sup>236</sup>), *Finalmusik* (donde Justo Navarro se identifica con su narrador a través de sus iniciales y de las variaciones fonéticas de su nombre en otras lenguas) o *Penúltimos castigos* (donde el narrador innominado habla sobre un Carlos Barral paródico que aparece sólo como personaje). También el narrador que permanece en el anonimato arroja ya de por sí una sombra de indefinición y duda sobre el resto del texto. De hecho, en obras de formato autobiográfico evidente como por ejemplo *Cielo nocturno*, la carencia de identificación nominal entre autora y narradora es el resorte que aporta un sentido autoficticio al texto; precisamente esta resistencia a adoptar un pacto de lectura autobiográfico con el lector a través del nombre propio constituye un poderoso mecanismo de ficcionalización del «yo» que de inmediato pondrá sobre aviso a los lectores<sup>237</sup>.

En definitiva, aun en todos estos casos en que la identificación nominal no es explícita, la mimetización de autor y narrador llega a ser efectiva por otros cauces y muestra, finalmente, de qué manera el autor se niega a romper definitivamente su vínculo de unión con el narrador tal y como exige la pura ficción. Por todo ello, en resumen, la identidad nominal no se impone como un requisito indispensable para la autoficción, pero sí como un importante recurso para favorecer el efecto de realidad y la identificación del autor con el narrador.

---

236 Un recurso autobiográfico inspirado tal vez por el uso que de sus dos nombres ya hiciera Ramón J. Sender en la *Crónica del alba* (escrita en 1942), donde su desdoblamiento en José Garcés (nombre compuesto a partir de su segundo nombre y su segundo apellido) le permitió encauzar unas memorias noveladas de amplio contenido lírico.

237 Véase en el anexo 17 el análisis que J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos lleva a cabo sobre la falta de identificación biográfica y contextualización en esta obra.

### 5.3.2. Focalización y distancia

Además de la voz y del tiempo, la poética genettiana distingue un tercer gran componente del relato: el aspecto del discurso. Dicha categoría se consagra al problema de quién ve los hechos referidos en la historia y desde qué perspectiva; es decir, asume cuestiones derivadas de la focalización de la voz narrativa. Este proceso de selección de una mirada que encauce el relato resulta extremadamente relevante porque pone de relieve un conflicto entre los saberes que el autor posee sobre la historia y la capacidad del narrador para dar cuenta de ellos de formas más o menos contraladas u objetivas. De esa habilidad para encauzar la historia dependerá en buena parte la consistencia del mundo ficticio que el relato construye.

Las opciones de limitación del punto de vista narrativo pueden combinarse con la voz homodiegética (mayoritaria en la autoficción) de diferentes maneras<sup>238</sup>. El relato puede orientarse hacia fuera, para interpelar al lector (extradiégesis) si el narrador es consciente de que está inserto en un proceso de escritura. Pero en la opción contraria, (intradiégesis) no se hace alarde de la naturaleza artificial del texto ante el lector, sino que se le introduce de modo subrepticio en su universo verosímil. En este caso, la voz del narrador se dirige hacia sí mismo o hacia otro personaje, de manera que el relato puede llegar a encauzarse mediante un «tú». La autoficción, como producto resabiado de la posmodernidad, tiende de modo primordial a la narración extradiegética, pues a través de llamadas al lector, de insinuaciones sobre la falsedad de todo discurso, de la apelación al libro que se escribe dentro del libro y de otros juegos metaliterarios, el narrador pone al descubierto la artificiosidad de la comunicación literaria y fomenta la apariencia ambigua de su relato.

Además, estas dos posibilidades de dirección del relato se combinan con varias formas de transmisión del punto de vista del narrador homodiegético. Entre las que aquí distinguiremos se cuentan: la omnisciencia, la equisciencia y la focalización deficiente. Más en concreto, en el punto de vista extradiegético omnisciente —habitual de los documentos memorísticos y autobiográficos— el narrador situado en el tiempo presente observa con total conocimiento las acciones de su pasado. La autoficción recurre a veces a este tipo de focalización, pero suele combinarla con grandes dosis de ironía y distanciamiento para marcar el desapego del «yo» narrador presente hacia lo que se considera el ridículo

---

<sup>238</sup> Clasificación basada en Fernando Gómez Redondo, *Curso de iniciación a la escritura narrativa*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2008, pp. 74-75.

«yo» pasado (*Historia de un idiota contada por sí mismo*, *París no se acaba nunca*). En el caso de la focalización intradieética omnisciente, la narración adquiere un tono más confesional, pues el narrador se vuelca en un diálogo interno donde el personaje pasado todavía se siente cercano (*Como un libro cerrado*, *Cosas que ya no existen*, *La lección de anatomía*, *Cielo nocturno*). Pero además de estos usos inspirados en el memorialismo, la autoficción también tiende a explorar juguetonamente con otras focalizaciones intradieéticas más limitadas para potenciar una narración ambigua e incitar el desarrollo de cierta intriga o suspense novelesco. Así, el narrador a veces presenta los hechos de forma equisciente, es decir, gradual, según los va viviendo como personaje. Esta focalización manifiesta un conocimiento narrativo más limitado y plagado de reflexiones personales (*Penúltimos castigos*, *Tiempo de vida*). Por último, es posible adoptar también una focalización muy limitada, deficiente, en la que el narrador asume su desconocimiento de partes de la historia o del significado de algunas acciones realizadas tanto por él mismo como por otros personajes (*El cuarto de atrás*, *Escenas de cine mudo*, *Soldados de Salamina*, *Finalmusik*). De este modo, cuanto más limitado se presenta el conocimiento del narrador homodieético o cuanto más se dosifica la transmisión de los acontecimientos, más se potencia la impresión de subjetividad y más se acerca la narración a la estructura de la novela. En otras palabras, cuanto más se oculta y se juega con la figura del narrador, más se aleja éste del autor.

Por lo que concierne a la categoría del aspecto, casi de la misma importancia que la perspectiva del narrador, será el grado de distancia psicológica o valorativa que las instancias enunciativas adquieran unas con respecto a las otras. Es decir, la separación que se pueda percibir entre el punto de vista del autor y el del narrador, y la independencia que las figuras de los personajes lleguen a alcanzar con respecto a este último. En este sentido, Wayne C. Booth ahondó con especial énfasis en la separación que puede llegar a mediar entre la focalización del narrador y el discurso del autor. En concreto, señaló que dicha distancia (que va más allá de la simple ironía con que el autor pueda ridiculizar al encargado de narrar el discurso) configura un complejo equilibrio entre el punto de vista con que el narrador enfoca los eventos de la historia y la realidad del mundo que el autor pretende transmitir<sup>239</sup>. Hay ocasiones en que el narrador puede no tener acceso a toda la información o mentir más o menos abiertamente (narradores difidentes e infidentes), pero también se dan situaciones (típicas de la autoficción, como se verá con detalle en el apartado 5.3.3) en que es posible percibir una diferencia entre los saberes del autor y la forma en que el narrador

239 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp. 158-159.



enfoca su relato. Esta oposición puede observarse, por ejemplo, en *Estatua con palomas*, donde el autor construye una trama universal que atraviesa tiempos y espacios mientras que los diversos narradores que asumen la voz a lo largo del relato tienen una focalización limitada y ajustada sólo a aquello que presencian. El autor, en este sentido, logra transmitir al lector un inmenso saber que choca con el ingenuo punto de vista que sobre sí mismos aplican los sucesivos narradores. Esta distancia entra las instancias del autor y del narrador, cuanto más evidente, más potenciará la impresión de ficcionalidad, pues revelará la ironía con que se retrata el escritor. Sin embargo, el hecho de que el autor consiga convocar esa impresión de falsedad o ingenuidad en su narrador también resultará capital, porque desestabilizará la verosimilitud del mundo creado en la ficción, y además, establecerá un vínculo comunicativo entre el autor y el lector, quienes intercambiarán un saber que en cierto modo parece escapar al narrador.

Respecto a los personajes, la distancia que medie entre ellos y el narrador dependerá tanto del grado de ironía con que éste asuma la focalización de la historia, como de que se permita a los personajes canalizar su propio discurso de forma directa. Es decir, cuando los protagonistas alcanzan su propia identidad lingüística, logran ir más allá de la caracterización narrativa que les haya otorgado el ubicuo narrador y les posibilita hacerse «reales» para el lector. Sin embargo, la actualización de la voz del protagonista resulta excepcionalmente compleja en la autonarración. El personaje principal es, a la sazón, una versión pasada del narrador y un supuesto álter ego del autor real. De modo que el mayor o menor grado de presencia del protagonista y sus relaciones más o menos armoniosas con la voz narradora determinarán en buena medida la posibilidad de que el lector establezca grados de identidad biográfica entre las diferentes instancias. En este sentido, es fundamental pensar que la incorporación de la voz y del punto de vista del protagonista (tan normal en la novela como en la autoficción) suele ser mínima en la escritura autobiográfica, donde de hecho la instancia del personaje queda normalmente atrofiada e invisible tras la voz narradora, que cuenta indirectamente, en tiempo indefnido o imperfecto, unas peripecias que ya considera superadas. El motivo fundamental de esta tendencia sintética de la no-ficción autobiográfica radica en dos motivos fundamentales. Por un lado, la asunción del punto de vista del personaje impone un halo de ficcionalidad al discurso, pues aquél, desde su presente, va enfrentándose a unos acontecimientos vitales desconocidos que crean una cierta trama de suspense. Por otra parte, el protagonista autobiográfico no suele expresarse de forma directa porque la transcripción de la voz pasada supone una de las más flagrantes transgresiones de la verosimilitud y objetividad de la memoria. Sencillamente, no resulta plausible que una persona pueda recordar un monólogo o un diálogo acaecido



en un tiempo remoto, y por ello el lector entenderá que esa transcripción directa de la voz de los personajes es una estilización (y por lo tanto una manipulación) sincrética de algún recuerdo. Por ende, cuando el «yo» del narrador presente otorga voz al «yo» del personaje pasado, se abre inmediatamente una brecha ficticia entre estas dos categorías.

Por tanto, una vez que el personaje cobra sustancia lingüística directa y se hace presente ante el lector, adquiere una entidad separada que permite observar a narrador y personaje como dos figuras cuyas relaciones no siempre tienen por qué ser armoniosas. En este sentido, en la autoficción, el recurso menor (*Dafne y ensueños*) o mayor (*Finalmusik*) a modalidades de enunciación de la voz del personaje (tales como el estilo directo, el indirecto libre, el monólogo, el soliloquio o el flujo de conciencia) aportarán ya una inevitable carga de ficcionalización al discurso, que puede ser mayor cuanto menos medie el narrador en la transcripción de la voz del personaje. De hecho, si a través del proceso de enunciación directa el personaje pasado adquiere una entidad lingüística suficiente ante los lectores, su figura puede llegar a oponerse y entrar en conflicto con su versión presente encarnada por el narrador (como el joven ingenuo y el maduro narrador de *París no se acaba nunca*), forzando así una ficcionalización y carnavalización del «yo» que nada tiene que ver con la visión coherente y unitaria de uno mismo ofrecida habitualmente por la autobiografía.

Teniendo en cuenta todas estas reflexiones, se entenderá por qué la autoficción busca a veces fragmentar y desdibujar la unicidad del «yo» a través de una narración polifónica en la que se da cabida a las voces y miradas de otros personajes (no se deben olvidar los antecedentes de la autoficción española en la novela dialógica de finales de los sesenta). Gracias a esta representación múltiple de la realidad, la propia personalidad aparece como una realidad compleja y nunca definitiva. Por ello, la autoficción puede plasmar la pluralidad del individuo a través de la intervención de otros personajes cuyas historias se entrelazan significativamente con las del narrador-protagonista. Por lo común, estos personajes no son sólo meras sombras que se manifiestan nada más que a través del discurso de la voz narrativa (tal y como sucede en la autobiografía), sino que se presentan como entes de mayor entidad enunciativa. En las autoficciones más cercanas a la novela, estos personajes pueden encarnarse incluso en figuras abiertamente imaginarias, ficciones declaradas pero capaces de interactuar con el protagonista autobiográfico. Por ejemplo el misterioso hombre de negro de *El cuarto de atrás* (reminiscencia evidente del diablo tentador de las novelas románticas), el personaje abstracto de Dafne que representa el ideal femenino en *Dafne y ensueños*, ese hijo imaginario de Luis Goytisolo llamado David en *Estatua con palomas*, o el heroico Miralles en *Soldados de Salamina* (encarnación de todos los valores humanos representados en los ideales de

la Segunda República). Esta disparidad de voces incluso puede desencadenar procesos de desdoblamiento, como el que se lleva a cabo en *Penúltimos castigos*, donde Carlos Barral da cuenta de sus múltiples facetas dividiéndose en un álgter ego narrador innominado y apareciendo él mismo como un mero personaje más de su texto. O también en *Volver a casa*, donde Millás aprovecha sus dos nombres (Juan y José) para desdoblarse en dos personajes gemelos y opuestos que se debaten por un destino como escritor.

### 5.3.3. Modos discursivos

La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador para enunciar una historia. Es decir, ¿cómo se reproduce verbalmente lo acontecido? Gracias a las diferentes posibilidades de disposición de las palabras, el narrador podrá aportar el mismo contenido con resultados completamente opuestos<sup>240</sup>. En este sentido, una característica significativa de la autoficción a la hora de representar verbalmente su contenido radica en su especial distribución y configuración de los modos narrativos de la narración, la descripción y el comentario (inspirada en los géneros de ficción y de no-ficción respectivamente). Pero antes de entrar en un análisis extenso de cómo funcionan dichos modos en los textos autoficticios, se dedicarán unas reflexiones a definir cada uno con detalle, sobre todo porque suelen aparecer mezclados y confundidos (especialmente el relato y la descripción), aunque ello no impida que aporten su respectivo valor al conjunto textual.

En primer lugar, por narración se entiende aquí una modalidad discursiva en la que se da cuenta en sucesión temporal de las acciones de la historia, los movimientos, los hechos y las peripecias que acontecen a los personajes. Por supuesto, no siempre esta modalidad se da en estados puros sino que resulta habitual encontrarla contaminada con fragmentos de otros modos discursivos. Por su sustancialidad temporal, resulta el modo favorito para transmitir las tramas argumentales en un texto narrativo. Pero además de la narración de acciones, es posible hablar también de narración de palabras; es decir, de la representación del discurso del personaje en el marco del discurso del narrador. Es decir, no se trata de representar fenómenos sino enunciados. En este proceso de narración diegética se manifiestan fenómenos importantes y muy característicos de las formas narrativas que aquí se estudian como el contraste y la interpenetración de las voces de personaje y narrador<sup>241</sup>. Entre las muchas posibilidades para acometer esta labor se encuentran formas de discurso narrativizadas (como la tercera persona), transpuestas (el estilo indirecto libre) y miméticas o dramáticas (discurso directo o monólogo interior).

En el caso de la literatura del «yo», en la narración se aprecia bien la separación que media entre las voces que pueden focalizar el relato: el autor (en el caso de la no-ficción), el narrador o el personaje. La novela autobiográfica

---

<sup>240</sup> J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* [1988], Madrid, Cátedra, 2003, pp. 250-251.

<sup>241</sup> J. Á. García Landa, *Acción, relato, discurso*, op. cit., pp. 333.

habitualmente se caracteriza por adoptar una distancia muy evidente entre el narrador (que cuenta hechos a través de verbos en tiempo perfecto y por lo tanto dando a entender que están superados) y su personaje protagonista (quien vive esos hechos en presente). Por su parte, en la autobiografía, el personaje no suele alcanzar una voz propia, sino que el autor-narrador mantiene el control del relato (marcando, en todo caso, esa distancia temporal que lo aleja de su «yo» pasado). Además, si la narración se ocupa más de detallar los acontecimientos internos o sentimientos del personaje que los hechos históricos o acciones, la impresión de lirismo aumentará considerablemente. En este caso, suele ser habitual también la ausencia de marcas temporales precisas para delimitar el relato, pues la alusión a periodos vagos como la infancia, la juventud, o un año de la madurez favorecen la impresión de escena atemporal grabada en la memoria.

El modo de la descripción supone una evocación de objetos y emociones que rodean al protagonista y le influyen de diversas formas. Al igual que el comentario, la descripción es un modo estático cuya intervención paraliza el tiempo de la historia. De ahí que la inserción de fragmentos de descripción expositiva en el discurso narrativo desencadene cierta impresión de extrañeza. También es posible encontrar fragmentos integrados en la trama temporal del discurso (que describen eventos u objetos de interés al tiempo que aparecen en la historia) pero esta modalidad es menos común. Respecto a sus funciones, además de cumplir un fin ornamental, la descripción juega un papel de presentación de ciertos aspectos de la historia que la narración suele soslayar (caracterizaciones psicológicas, ambientes, espacios...). En este sentido, Barthes ya señaló que la capacidad de la descripción para dar cabida en el relato a objetos o detalles sin verdadera implicación en el desarrollo de la historia contribuye a fomentar un «efecto de realidad» en el discurso<sup>242</sup>. Es decir, que ciertos usos de la descripción ayudan a reforzar la apariencia mimética del texto.

A este respecto, cabe apuntar que la no-ficción ha trabajado siempre en busca de descripciones detalladas que fomenten la verosimilitud de lo narrado, pero la novela (al igual que la autoficción) se puede permitir otro tipo de evocaciones descontextualizadas, metafóricas, fragmentarias, reiterativas, plagadas de comparaciones y descaradamente mediadas por la subjetividad de quien narra. En la literatura del «yo», el carácter de estas evocaciones, más o menos detallado, impondrá al relato cierto tono de añoranza lírica (y por lo tanto cercanía y reconocimiento por parte del narrador hacia el mundo del personaje)

---

<sup>242</sup> Roland Barthes, «L'effet de réel» [1968], *Littérature et réalité*, Gérard Genette y Tzvetan Todorov (dirs.), París, Seuil, 1982, pp. 81-90.

o un aspecto de extrañeza e inconexión si las descripciones son peyorativas o deslavazadas (reafirmando el mundo del narrador como superación de lo vivido por el «yo» pasado).

Por último, el comentario es un modo relacionado con la digresión que pausa la acción para introducir reflexiones sobre aspectos de lo que acaba de ser narrado en el texto o incluso de situaciones extratextuales (o tal vez referencias interliterarias) que puedan estar conectadas. Dicho modo está asociado formalmente con el tiempo gramatical presente y, por tanto, con la narración de tres tipos de eventos: sucesos puntuales, procesos iterativos y, sobre todo, verdades atemporales. Gracias a este último sentido, el modo del comentario resulta muy característico del ensayo y los discursos didácticos, pues permite que el narrador se explaye en reflexiones sobre la materia que trata o que aborde aspectos generales con un tono impersonal. Dorrit Cohn señala a este respecto que el presente atemporal —aun siendo más bien propio del ensayo— supone también un punto en común entre el relato autobiográfico y el monólogo interior de la narrativa de ficción. Es decir, todo texto autobiográfico abandona en algún momento la narración retrospectiva para dar cabida a la opinión del narrador maduro, que comentará desde su presente de escritura las acciones de su «yo» pasado o aspectos de su vida actual; y de una manera similar, todo personaje ficticio puede asumir en determinados momentos la voz principal del discurso mediante un flujo de conciencia donde la acción se detiene a favor de la reflexión general<sup>243</sup>. En el caso de la ficción homodiegética, además, el modo del comentario en presente sirve al narrador para problematizar su discurso y dibujar una separación con respecto al autor. Es decir, este tipo de comentario debe ser considerado como una suerte de digresión representativa que, aun estando dentro del texto ficticio, no colabora a construir nuevas facetas de un mundo imaginario, sino que manifiesta opiniones del narrador (o tal vez del

243 Dorrit Cohn expresa esta idea con las siguientes palabras: «The timeless present is a tense that is common to autobiography and interior monologue, and therefore defines a zone of overlap between the two genres. But since it is the tense of impersonal statements – statements which exclude first- and second-person pronouns – the timeless present is more characteristic for the essay or the philosophical treatise than for the first-person genres. When Tristram, Marcel, and Molloy indulge in extended generalizations about the nature of man, life, or art, they do in fact become part-time essayist» (*Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction* [1978], Nueva Jersey, Princeton University Press, 1984, p. 190). A continuación, Cohn señala que una novela compuesta únicamente por las reflexiones de un filósofo imaginario (como el *Monsieur Teste* de Valéry) marcaría la frontera exacta entre la ficción en primera persona y el ensayo. Aunque aquí Cohn esté aplicando su teoría a diferentes formas de discurso en primera persona y no a géneros propiamente dichos, cabe señalar que su tesis resume bien el funcionamiento de la autoficción. En efecto, una vez que la autobiografía y la novela autobiográfica abandonan la narración retrospectiva para asumir más reflexiones ensayísticas enunciadas en tiempo presente resulta posible hablar de espacio autoficticio.

autor) que pueden ser aceptadas o refutadas por el receptor<sup>244</sup>. A este respecto, el lector puede adoptar una perspectiva biográfica e interpretar que en dichos pasajes reflexivos es el autor quien se impone sobre el narrador para manifestar opiniones que sólo pueden aludir al mundo real; pero también puede asumir que estas digresiones forman parte de una elaboración ficticia que sólo pretende retratar el pensamiento del narrador. Sea cual sea la opción preferida por el lector, el proceso de selección al que se ve arrojado demuestra que los comentarios en tiempo presente están sometidos a una prueba de verdad y que no constituyen hechos del mundo ficticio creado por el narrador, sino pausas en la construcción de ese universo imaginario.

Además, por lo que importará a la autoficción, el uso del modo del comentario en un texto de ficción sirve también a un doble fin pragmático. Por un lado, busca la complicidad del lector en las opiniones e ideas que el autor está tratando de encerrar en su texto. Por otro, articula un espacio en que jugar con la distancia entre diversas instancias narrativas a través de la introducción de un tono irónico. En efecto, si la ironía impregna el comentario enunciado por el narrador-autor sobre las acciones del personaje, la distancia entre estas categorías se abre de nuevo: el cinismo, el descreimiento o el humorismo con que el narrador comente las acciones de su personaje (ese «yo» pasado que ahora puede parecer tan ajeno e inocente) fomentará una visión poco idílica del pasado, tal vez como un tiempo que ya no puede reconocerse como propio.

Tomando todos estos datos generales en cuenta, es posible observar que la autoficción, en toda su diversa gama de manifestaciones, otorga una importancia muy alta a los modos narrativos estáticos. Es decir, resulta habitual que la narración de sucesos quede interrumpida por digresiones descriptivas de corte subjetivo y, sobre todo, por reflexiones generales en las que el autor se manifiesta ante el lector de formas bastante evidentes, como sentencias referidas a verdades extratextuales de carácter atemporal. Esta presencia continua del comentario resulta imprescindible a la hora de entender que buena parte de esa bizarría característica de la autoficción está motivada por su vecindad con el ensayo y la dimensión expositiva, autorreflexiva y estática que de éste ha heredado. El modo de la narración (que describe circunstancias en tiempo pasado a menudo perfecto y desde la perspectiva de lo ya finito) conlleva cierta superación de lo vivido y colabora así a separar las categorías narrativas del personaje y del narrador; sin embargo, el modo descriptivo (normalmente en imperfecto) y sobre todo el del comentario (con reflexiones atemporales en presente) producen una sensación de generalidad evocativa antirreferencial y

---

244 L. Doležel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, op. cit., pp. 52-54.

fomentan la presencia del autor en su texto, exigiendo la colaboración lectora del receptor. Esta diferencia básica entre los modos del discurso se debe muy principalmente a la temporalidad lingüística que cada uno articula a través de sus estructuras verbales. Como Harald Weinrich estableció<sup>245</sup>, es posible decir que los tiempos verbales propios del mundo narrado o del relato (imperfecto de subjuntivo, pasado, pluscuamperfecto, condicional) transmiten información sin provocar acción por parte del lector; por el contrario, los tiempos verbales del mundo comentado o de los modos estáticos (presente, imperfecto de indicativo, futuro y pasado compuesto) obligan al receptor a incorporarse activamente en el texto. Además, la tendencia del narrador a parodiarse tanto a él mismo como al mundo literario que lo rodea en las digresiones en presente fomenta de nuevo esa atemporalidad a la que el lector debe incorporarse para tomar parte del humorismo que el texto pone en marcha.

Tomando esto en cuenta, puede decirse que la selección y combinación de modos narrativos para la autoficción tiende hacia una dirección evidente: a disminuir el uso del modo narrativo, a presentarlo muchas veces mezclado con descripciones de estilo lírico, y, sobre todo, a interrumpirlo de continuo con comentarios digresivos. Y siempre en un proceso de constante cambio de modalidades narrativas, las cuales parecen sucederse de forma caprichosa. La causa de este comportamiento se encuentra en que, en la autoficción, el uso habitual de los modos estáticos previene la apertura de una distancia insalvable entre el «yo» presente narrador y el «yo» pasado personaje como la que inevitablemente se produce en la novela<sup>246</sup>. Los continuos cambios de modo narrativo favorecen las pausas de interiorización de lo relatado, y fomentan por lo tanto un tono subjetivo. Además, el comentario de hechos extratextuales o interliterarios garantiza también la presencia aparente del autor en un texto del que, en apariencia, no está dispuesto a desligarse. Como si el autor luchara por no ceder la voz del discurso al narrador. Por último, la autoficción también se basa en el uso de los modos estáticos de la narración porque la ruptura de la linealidad cronológica y narrativa viene a señalar el fin de la lógica causa-efecto

---

<sup>245</sup> Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos del lenguaje* [1964], Madrid, Gredos, 1974.

<sup>246</sup> Esta disminución de la distancia entre personaje y narrador conseguida a través de la mezcla de modos narrativos, es muy típica también de la autobiografía, donde el narrador relata, describe y comenta sus acciones pasadas con gran cercanía. Pero mientras que la autobiografía soluciona así las relaciones entre personaje y narrador imponiendo el dominio de este último como única voz con entidad propia, la autoficción pondrá de relieve lo problemático de estas relaciones al dar palabra directa a los personajes (los diálogos, monólogos y soliloquios, raros en la autobiografía, serán tan comunes en la autoficción como en la novela). Así es como, en definitiva, el personaje autoficticio consigue permanecer cerca del narrador y, al mismo tiempo, alcanzar un grado de independencia propio de los textos novelísticos.



que domina la autobiografía tradicional. El azar y las asociaciones subjetivas se imponen ahora como verdaderos motores de la reconstrucción retrospectiva de la personalidad.

Las implicaciones semánticas y pragmáticas del uso del modo del comentario son tan importantes, y su uso en la autoficción es tan habitual, que resulta imprescindible analizar más en profundidad su efecto. Para ello, vale la pena mencionar las reflexiones de P. Lamarque y S. Olsen acerca del uso extensivo del modo del comentario en los textos de ficción:

It is a perennial problem for theories of fiction how to give a satisfactory account of those sentences or passages in works of fiction which appear not to be 'fictional' in any paradigmatic sense, where an author seems to be speaking *in propria persona* about non-fictional matters [...] Are we to say, with Searle and Goodman, that these are bits of non-fiction appearing in an otherwise fictional setting? Or should we say that they too are fiction—perhaps as pronouncements of a fictive speaker—or at least should be treated as such? The issue is important and by no means clear-cut but on it hangs the very notion of what a *work* of fiction might be<sup>247</sup>.

Como se señala en esta cita, el modo del comentario, al parecer aludir al mundo real, fuerza que el discurso ficticio quede bloqueado y conviva, en igualdad de condiciones, con alusiones de apariencia extratextual. Lamarque y Olsen señalan que, por convenciones de género (sobre todo de la novela), estas aparentes incursiones en lo no-ficticio reclaman del lector una atención especial: entre otros, un esfuerzo de separación consciente entre narrador y autor, una búsqueda de conexiones con otros elementos ficcionales, una reflexión cuidadosa sobre el tema y la forma que adoptan estos pasajes y una disposición a especular sobre aspectos de la realidad en el contexto de un contenido ficcional. Puesto que dichos comentarios están emitidos en apariencia por el autor en forma de opiniones o creencias, el lector podrá someterlos a la verdad referencial del mundo real y dudar de ellos (algo imposible en el caso del relato, pues los hechos narrativos no están supeditados a criterios de verdad sino que deben ser aceptados sin más para que el acto de lectura tenga éxito). La confusión inevitable de la que toma ventaja la autoficción nace precisamente de la dificultad de distinguir cuándo estos comentarios están siendo emitidos por el autor y cuándo por el narrador; es decir, cuándo son enunciados de realidad y cuándo aluden al mundo ficcional. Por tanto, estos comentarios digresivos ocupan un lugar de inequívoca relevancia en la escritura autoficticia ya que

---

247 P. Lamarque y S. H. Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, op. cit., p. 64.

permiten armonizar la vocación informativa de la no-ficción con los propósitos estéticos y de caracterización de un mundo imaginario que busca la enunciación ficticia.

En concreto, conviene destacar la gran importancia que en la autoficción adquiere el comentario digresivo de tema metaliterario. De hecho, algunas obras autoficticias alcanzan su indefinición genérica precisamente por ofrecer una verdadera maraña de alusiones de contenido intertextual que convierten el texto en una especie de palimpsesto moderno sin asignación evidente (el estilo de Vila-Matas es paradigmático de esta tendencia). En algunos casos, el desarrollo argumental de la historia del personaje queda incluso bloqueado por el narrador, cuyo discurso metatextual construido a través de citas y referencias literarias parece estar encaminado a actualizar su presencia en el discurso. En este sentido, se puede hablar de la tendencia metaliteraria de la autoficción como una de sus principales características. En vez de elaborar un relato mimético tradicional (máximo de información argumental y mínimo de quien la cuenta) se elabora uno diegético (máximo sobre quién, cómo y por qué cuenta). La autoficción denuncia así explícitamente los artificios y la presencia del narrador que en el relato tradicional quedaban ocultos para potenciar la ilusión de realidad.

Pero estas características generales adoptan desde luego multitud de matices en cada manifestación textual particular. Como se analizará en el capítulo 5.5, la autoficción alberga una gama de producciones que pueden considerarse más cercanas o bien a la autobiografía o bien a la novela, con un espacio intermedio emparentado con el ensayo literario. Ello se debe, entre otros motivos, a la especial distribución de los modos narrativos que cada autoficción pone en marcha. En este sentido, el uso mayoritario del modo narrativo descontextualizado, sin referentes espacio-temporales evidentes, combinado con el modo expositivo del comentario —imprescindible en la autoficción— y con el de la descripción lírica —con carga metafórica y focalización en la subjetividad más que en los hechos—, se relacionará naturalmente con el estilo propio de la escritura autobiográfica (pero sólo con su estilo, pues la vaguedad referencial aumenta la impresión de lirismo al mismo tiempo que dificulta un pacto de lectura pragmático). Así, por ejemplo, *No ficción*, *La lección de anatomía*, *Cielo nocturno*, *Cosas que ya no existen*, *Como un libro cerrado* se plantean como relatos de vivencias autobiográficas, en pasado perfecto e imperfecto, dominado por la voz de un narrador invisible que encauza un autorrelato sobre anécdotas vitales mínimas; éstas, además, a pesar de estar descritas con un impecable lujo de detalles subjetivos, adjetivos evocativos, metáforas y comparaciones diversas, aparecen sin referencias espacio-temporales evidentes.

Por su parte, en los textos dominados por un relato de eventos pasados en el que la voz del narrador deja paso a la de sus personajes, perfilados a través de algunas referencias espaciales y temporales que favorecen la elaboración de una intriga (por acumulación de conflictos y momentos de tensión narrativa), el estilo quedará más cercano al propio de la novela; así, por ejemplo, *Volver a casa*, *El dueño del secreto*, *Sefarad*, *Soldados de Salamina*, *Finalmusik*. En estos casos, la limitación temporal y la distancia con el tiempo del personaje sugerida por el tono irónico del relato, combinado con reflexiones generales extratextuales que apoyan los contenidos ideológicos que se han ficcionalizado, acercan los textos al relato puramente ficticio (aunque la insistente sugerencia de la identidad entre autor y narrador aporta un incontrovertible significado biográfico).

Por último, si el comentario domina el texto hasta el punto de llegar a imponerse a veces al relato, su perspectiva atemporal presente y reflexiva, orientará la obra hacia la dimensión expositiva y no-ficticia propia del ensayo (donde el relato de una anécdota suele quedar interrumpido primero por el comentario y luego por la reflexión abstracta extratextual que aquélla inspira). *Penúltimos castigos*, *París no se acaba nunca*, *Historia de un idiota contada por él mismo*, *Negra espalda del tiempo*, *La velocidad de la luz*, *La loca de la casa* son ejemplos de este estilo expositivo de narración, que parece situarse en un terreno de difícil asignación genérica. Este último grupo será, por supuesto, el más representativo de todas las características de la autoficción, pues destila su esencia de forma independiente y alejada de la influencia de otros géneros.

### 5.3.4. Tiempo y niveles narrativos

Una vez analizado el modo de acceso al relato gracias a las voces enunciativas que enfocan y transmiten el saber del autor, procede analizar cómo la escritura autoficticia dispone el contenido de la historia en el tiempo del relato, con qué ritmo y con qué frecuencia. Estos tres aspectos conforman el foco de la noción de tiempo según fue desarrollada por la poética genettiana, y contribuyen a interrelacionar el nivel de los hechos con el de su ordenación en una trama. Para resumir de forma pedagógica el funcionamiento de estos ejes en la autoficción, se partirá aquí del análisis de dos tipos de estructuras en torno a las cuales tienden a organizarse el contenido de los relatos autoficticios: la yuxtaposición en orden cronológico de escenas fragmentarias que hacen un repaso plagado de elipsis de la vida del narrador, y la disposición diegética de varios niveles narrativos (*mise en abyme*) donde el narrador presente rememora las peripecias de un «yo» pasado en orden libre.

La yuxtaposición es un recurso muy común en aquellas obras del espacio autoficticio más cercanas a la verosimilitud autobiográfica: *Cosas que ya no existen*, *Como un libro cerrado*, *No ficción*, *La lección de anatomía*, *Cielo nocturno*, *Tiempo de vida*, por ejemplo. En todas ellas se suceden narraciones de estilo ficticio sobre episodios en apariencia autobiográficos ordenados más o menos cronológicamente. En este caso, el tiempo del relato sitúa al narrador de forma muy vaga en un presente atemporal desde el que sólo se puede suponer que alguien narra eventos ya sucedidos y acabados. Además de esta voz en primera persona, el hilo conductor que entrelaza los diversos episodios no parece ser otro que cierta asociación mental subjetiva entre los eventos narrados, pues finalmente no se desarrolla trama alguna. A veces, de hecho, los fragmentos son demasiado dispersos como para componer un todo estable y no llegan a dar cuenta del proceso de desarrollo de una personalidad (una estrategia que sí aporta coherencia al relato autobiográfico). En realidad, cada una de las secciones que componen el conjunto del libro suelen centrarse en situaciones cotidianas insignificantes, cuya repercusión en la vida y vocación literaria del protagonista ha sido meramente subjetiva (un día de infancia, la muerte de un ser querido, una visita a casa de un familiar...). El resultado no es, por ende, un verdadero retrato autobiográfico del autor (cuyo nombre, de todos modos, a veces ni aparece mencionado en el texto), sino un mero experimento con las posibles formas de narrar un recuerdo. Así, la yuxtaposición de escenas bien delimitadas y discretas pero ordenadas en un continuo cronológico supone un experimento con las posibilidades de representar una vida sin que medie

una autonarración teleológica sobre el propio desarrollo personal y sin partir tampoco de una concepción previa acerca de la propia personalidad. Tras asumir la imposibilidad de narrar cualquier verdad sin la intervención de la ficción, se intenta al menos lograr cierto grado de autenticidad o sinceridad. Un ejemplo evidente de esta experimentación lo ofrecen *Dafne y ensueños* y *Estatua con palomas*, donde se yuxtaponen en capítulos sucesivos escenas de corte biográfico sobre la juventud de los respectivos autores con otras abiertamente fantásticas o inventadas (las peripecias de un ente fabuloso encarnado en mujer y una dramatización de la vida de Tácito, respectivamente). Esta estructuración de escenas sugiere una idea subyacente: la ficción aporta elementos causales que permiten otorgar una interpretación simbólica y significativa a la sucesión de peripecias dispersas e inconexas que constituyen una vida cualquiera. El resultado es, en definitiva, un artefacto literario interesado no tanto en lograr la verdad como en alcanzar cierta forma de sinceridad.

Dentro de esta misma estructura de capítulos yuxtapuestos, la autoficción más cercana a la novela evitará centrarse en los aspectos líricos de la rememoración lineal para ocuparse preferentemente de la ordenación y disposición del relato (es decir, de las formas de representación de lo narrado en vez de en lo narrado en sí mismo, como por ejemplo en *Sefarad*). El uso de diversos niveles narrativos, la focalización equiscente o limitada del narrador, la interrupción o aceleración del ritmo narrativo a través de prolepsis, analepsis, elipsis o sumarios, la limitación temporal del relato y de la historia para potenciar la concentración de nudos de intriga, la participación de otros personajes que alcanzan voz propia, el uso de motivos temáticos efectistas tales como relaciones sexuales, muertes o misterios irresolutos... todo ello creará y dinamizará la intriga novelesca, la cual, con su mera presencia, opondrá ya su enrevesada trama estructural de corte teleológico a la sencilla yuxtaposición de anécdotas inconexas y casualidades que caracteriza al relato no elaborado de cualquier vida. Por ejemplo, una autoficción con una disposición de intriga tan evidente como *Soldados de Salamina* utiliza muchos recursos propios de la novela: la intriga se teje en torno al eje temático de la resolución de un misterio, los eventos se observan desde una focalización que combina la equisciencia (el narrador da cuenta de los hechos según los va percibiendo) con un saber limitado (pues el narrador no llega a conocer bien ciertos datos ni la motivación de personajes importantes) y además, el uso continuo de analepsis y reconstrucciones del pasado impone al conjunto un suspense muy marcado.

El segundo gran recurso estructural típico de la autoficción se cifra en la elaboración de un entramado de narraciones colocadas en niveles diegéticos superpuestos (en otras palabras, diversas narraciones que se engloban unas a

.....

otras como una caja china o una muñeca rusa). Frente a la yuxtaposición de escenas, esta disposición en niveles (*mise en abyme* o «diegetización») resulta el mecanismo más efectivo a la hora de hacer patente la naturaleza ficticia del discurso. En estos casos, normalmente el primer nivel diegético desarrolla una situación ficticia en tiempo presente que encuadra y justifica a un narrador que toma la palabra para dar cuenta de un segundo nivel de narración en pasado donde se rememoran ciertos hechos biográficos. Este marco, o primer nivel diegético, suele configurarse como una excusa narrativa para la rememoración. Así ocurre, por ejemplo, con la conferencia sobre la ironía que pronuncia el narrador de *París no se acaba nunca*, con la entrevista nocturna de un misterioso hombre en *El cuarto de atrás*, con la prescripción del psiquiatra que obliga al narrador de *Penúltimos castigos* a poner por escrito un año de su vida, con el supuesto álbum de fotos que despierta viejos recuerdos en *Escenas de cine mudo*, o con las reflexiones metaliterarias sobre cómo se está escribiendo un libro llamado *Soldados de Salamina*. Luego, este marco ficticio da paso a un segundo nivel de narración (o nivel intradiegético) en el que el narrador-personaje retrocede al pasado para contar diversos sucesos biográficos o aparentemente factuales: un año de vivencias bohemias en París, la juventud bajo el franquismo, la autodestrucción física de un artista, la infancia en un pueblo minero y las desventuras de diversas personas tras la Guerra Civil, respectivamente. A este respecto, la tensión entre los dos planos diegéticos impondrá un ritmo de narración muy marcado que servirá para potenciar el suspense, pues el narrador podrá retrasar o acelerar la resolución de ciertos nudos de intriga a través de digresiones reflexivas, súbitas prolepsis, analepsis, elipsis o cesiones de la voz narradora a otras instancias no omniscientes.

Además, la narración en diferentes niveles diegéticos resulta también fundamental para la autoficción porque desencadena, por sí sola, una ruptura del pacto de lectura autobiográfico. En efecto, al ficcionalizar el marco de narración en que se inscriben los hechos que se reclaman como biográficos, éstos pierden toda referencialidad ajena al mundo posible en que los ha colocado el narrador. Los pronombres, los deícticos y los nombres propios del nivel intradiegético no pueden señalar más allá del marco ficticio en que se encuadra la historia, por más que ésta haya sido enunciada con total sinceridad autobiográfica<sup>248</sup>. Además, la distancia temporal evidente que abre la proyección diegética entre el presente del narrador y el pasado del personaje promueve una notoria separación entre estas dos figuras, pues el narrador se puede permitir observar con ironía o desdén a su «yo» anterior. Y dicha distancia, de hecho, se agudiza cuanto más espacio se dedica al tiempo del narrador (el primer nivel diegético), ya que el lector

.....

248 A. Molero de la Iglesia, *La autoficción en España*, op. cit., p. 81.

queda finalmente confinado en el autoanálisis del «yo» presente. De este modo, la *mise en abyme* ofrece a la instancia del autor una manera de desmarcarse abiertamente del narrador, que pasará entonces a convertirse en responsable total del mundo posible que se está creando ( $A \neq N$ ). Pero lo más revelador es que, a través de este recurso, la narración autoficticia logra introducir la ficción en la propia estructura discursiva del relato en vez de allegarla sólo en el nivel de la trama o historia.

Por todo lo anterior, el uso de niveles diegéticos para fragmentar la narración suele ser un recurso propio de la autoficción más cercana a la novela, pues esta disposición narrativa produce casi de inmediato una impresión de ficcionalización narrativa, potenciada sobre todo por esa presencia continua del tiempo del narrador, que se empeña (de forma muy ensayística) en autoanalizarse o en hacer comentarios generales que interrumpen y desordenan la rememoración del pasado. Por el contrario la autoficción más próxima a la autobiografía tiende a utilizar un solo nivel de narración en el que el narrador-personaje da cuenta de sus peripecias sin mediaciones ni marcos ficticios que provean una justificación novelesca para el discurso; sólo la yuxtaposición aleatoria de recuerdos y los comentarios ocasionales del narrador interrumpen el relato biográfico. Y aun en este caso, el respeto al punto de vista del personaje ayuda a ponderar sus errores como defectos de su, por entonces, limitada visión del mundo, lo cual contribuye de nuevo a suavizar las relaciones entre el personaje y su discreto narrador<sup>249</sup>.

---

249 Como se analizará en el apartado 5.5, «Formas de autoficción», mientras que en, por ejemplo, *Cosas que ya no existen* no se ofrece ninguna justificación de por qué ha sido escrito el texto sino que se presenta sencillamente como testimonio directo y válido por sí mismo, los lectores de *Estatua con palomas* acabarán por descubrir que la rememoración autobiográfica de Luis Goytisolo ha venido justificada por la excusa de una entrevista ficticia en la que el autor había sido interrogado por diversos aspectos de su vida. Obviamente, la inclusión de una excusa ficticia acerca la narración hacia una interpretación novelesca.



### 5.3.5. Recursos temáticos

Por lo que respecta a los temas que conforman el núcleo semántico de la autoficción, cabe decir que éstos se organizan simultáneamente en torno a dos ejes: los grandes motivos biográficos de las *aetates hominis* (los tópicos personales sobre la infancia, la adolescencia y ciertos momentos claves de la edad adulta), y una reflexión profesional cargada de referencias metaliterarias que va más allá de la rememoración de la primera vocación o de los esfuerzos tempranos por labrarse un nombre en el panorama editorial<sup>250</sup>. En las siguientes páginas se revisará con abundantes ejemplos el uso de estos dos ejes temáticos.

En principio, la autoficción parte de la imitación de los géneros autobiográficos en cuanto al uso de un conjunto de temas básicos de la rememoración personal que pueden englobarse en la reminiscencia del periodo de la infancia, algunos momentos importantes del crecimiento (descubrimiento sexual, asuntos familiares de importancia privada) y aspectos puntuales de la vida adulta (un viaje revelador, una experiencia sentimental frustrada, una época de turbación psicológica, etc.). Estos tópicos del autobiografismo y también del realismo resultan fundamentales para la autoficción porque funcionan como un reclamo de las vivencias arquetípicas del ser humano. Las alusiones a uno mismo, a la simplicidad de la vida cotidiana, al recuerdo familiar, a los traumas de la infancia, a la introspección psicológica y a otros aspectos banales de la existencia componen referencias con las que todo lector puede identificarse y compartir de modo individual en su lectura. Como ya apuntó Philippe Hamon<sup>251</sup>, el texto que pretende mostrar su carácter realista tiende a narrar hechos diarios en situaciones sociales y a dar descripciones detalladas del contexto de las acciones. Por tanto, la autoficción, aunque no suele dibujar ningún recorrido coherente por la vida del autor, sí aporta pequeños retazos de sentimientos cotidianos o de anécdotas triviales y comunes que quedaron grabados en la memoria. Por ejemplo, las disputas infantiles de las respectivas protagonistas de *Cosas que ya no existen*, *Como un libro cerrado*, *Cielo nocturno* y *La lección de anatomía* con sus profesoras y compañeras de colegio; los fracasos de una prometedora historia de amor en *Historia de un idiota*, *No ficción* y *La loca de la casa*; la sensación de desdoblamiento en dos personajes incompletos tal

250 A. Molero de la Iglesia también identifica el mismo par de núcleos temáticos básicos en *La autoficción en España*, op. cit., pp. 142-143.

251 Philippe Hamon, «Un discours contraint» [1973], *Littérature et réalité*, op. cit., pp. 119-181.

y como se describe en *Penúltimos castigos* o *Volver a casa*; o la extrañeza de sentirse perdido en una ciudad extranjera como Oxford en *Negra espalda del tiempo*, París en *París no se acaba nunca* o Roma en *Finalmusik*.

De un modo similar, la coherencia entre el mundo descrito en el texto y la realidad extratextual conocida por el lector también contribuirá a fomentar una impresión de verosimilitud. En este sentido, aunque la autoficción se despreocupe de los retratos históricos o temas generacionales que sí se encuentran en los géneros de no-ficción, ya la mera narración de hechos cotidianos implica una inevitable alusión a costumbres, ambientes culturales, espacios y épocas que, por muy subjetivamente que sean descritos, permiten de nuevo que el lector pueda hacer comparaciones de autenticidad con el mundo extratextual. Así, por ejemplo, por más que numerosos elementos fantásticos y oníricos vengán a mezclarse en la narración autobiográfica de Martín Gaité en *El cuarto de atrás*, estos no pueden restar un ápice de verosimilitud y valor referencial a las concienzudas descripciones sobre las costumbres familiares, las lecturas educativas y la opresión política características del régimen franquista. Del mismo modo, la dramatización de vidas privadas de algunos personajes de la Roma imperial y su inclusión en la narración autobiográfica de *Estatua con palomas* aporta un componente de ficcionalización evidente, pero no impide que un lector reconozca como históricamente verídicos los periodos culturales que el texto está presentando. En síntesis, estos recursos de realidad que de manera tan efectiva consiguen atraer al texto de ficción hacia el campo de recepción de lo factual, no conllevan desde luego ninguna garantía autobiográfica ni implican nunca la firma efectiva de un pacto de lectura referencial; sólo deben ser entendidos como indicios del esfuerzo realizado por el texto para asimilarse a la no-ficción y orientar al receptor a una lectura más referencial de lo que sería normal en una novela.

Pero por oposición a los temas contemplados hasta ahora, la autoficción acude también simultáneamente a otros recursos descriptivos y temáticos que arrojarán la trama hacia una interpretación ficticia. En concreto, resulta característico de la autoficción cómo las alusiones más banales a la vida cotidiana se mezclan con una tozuda falta de contextualización geográfica y temporal. El autor parece demasiado ocupado en la descripción de detalles nimios que quedaron indelebles en su memoria como para dignarse en mencionar en qué ciudad, año o circunstancias se desarrolla la historia. A este respecto, si la inclusión de motivos cotidianos ayuda a crear un espacio de apariencia confesional, la falta de alusiones contextuales precisas dentro de la acción fomentará la desconfianza del lector y la ilusión ficticia. Los nombres propios históricos y geográficos facilitan la verosimilitud del relato porque tienen una

cualidad semántica estable capaz de anclar dicho texto a un punto referencial fijo, como si de una cita pedagógica se tratara<sup>252</sup>. De ahí que en la autobiografía, junto a las continuas referencias a la cotidianidad de la vida, las fechas concretas y los nombres de lugares y personas alcancen una importancia fundamental<sup>253</sup>. En este sentido, la autoficción suele mostrar una vaguedad referencial lírica que casa mal con los horizontes de lectura no-ficcional. Frente a la concisión total del nombre propio, la objetividad del sustantivo, las descripciones elaboradas y las fechas, la autoficción suele preferir las alusiones espacio-temporales extremadamente vagas y las descripciones impresionistas, realizadas a partir de sensaciones subjetivas y expresadas con metáforas poéticas. Así, entre muchísimos ejemplos, destaca la manera en que el narrador de *Historia de un idiota* logra esquivar en todo momento detalles sobre su infancia, y cómo sólo bien entrada ya la juventud del protagonista menciona de pasada sus lazos con el País Vasco y Barcelona y alude de forma imprecisa a las últimas décadas del franquismo. Del mismo modo, *Cielo nocturno* ofrece líricas descripciones sobre la ciudad provinciana situada al borde de un río donde la autora se crió, pero evita mencionar explícitamente el nombre de dicha urbe, por más que todo haga pensar que se trata de la ciudad de Zaragoza (véase el anexo 17). Incluso Marta Sanz, a pesar de aportar algunos dispersos detalles sobre las ciudades en que pasó su infancia, tampoco precisa las fechas de ninguna de las anécdotas infantiles ni juveniles que de forma tan obsesiva describe en *La lección de anatomía*. Pero más sorprendente resulta la obcecación con que Carlos Barral, tras haber poblado *Penúltimos castigos* con docenas de nombres propios bien

252 *Ibid.*, p. 137. Desde una perspectiva derrideana, Antonio Campillo añade que los nombres propios son cualidades «cuasi-transcendentales» del habla porque dibujan también su propio contorno: «El vínculo que mantienen los nombres propios con aquello que nombran no se da únicamente bajo la forma de la designación ni bajo la forma de la descripción, sino bajo una forma especial de identificación o singularización que consiste en designar y describir a un tiempo cada individuo y cada suceso del mundo mediante un nombre que le es atribuido como propio, es decir, como si ese nombre le correspondiera y perteneciera en exclusiva» («El autor, la ficción, la verdad», *Daimon*, 5 (1992), pp. 25-46, p. 46). Pero esta cualidad de referencia chocaría con la necesidad de cualquier nombre de ser citable, clasificable e iterable, es decir, ajeno a una situación enunciativa particular, por eso el nombre propio no podría ser nunca del todo determinado.

253 Novelas de aprendizaje con aperturas tan brillantes como «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca» o «Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo» muestran hasta qué punto la ficción que pretende hacerse pasar por autobiografía se esfuerza por imitar su puntillismo factual. De hecho, a veces la ficción también se burla del excesivo celo contextual que caracteriza a la narración autobiográfica en parodias tan conocidas como el delirante comienzo que Charles Dickens trazó para su *David Copperfield*: «To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o'clock at night. It was remarked that the clock began to strike, and I began to cry, simultaneously».

conocidos en el mundo literario así como todo tipo de detalles sobre la geografía y situación económica de la costa tarraconense, se empeña en no mencionar ni una sola vez el nombre de Calafell, al que sólo se refiere como «su pueblo».

Relacionado con estos vacíos de información, se encuentra también la deformación o enmascaramiento de hechos históricos o autobiográficos públicamente conocidos. A este respecto, en algunos casos la autoficción se sirve sólo de la mera ocultación de datos personales del autor en pro de una trama novelesca que acaba por convertirse en centro del relato (*Soldados de Salamina, Finalmusik, Volver a casa*), o incluso recurre a la elaboración de una intriga puramente intelectual y culturalista finalmente ajena a toda confesión personal (*Estatua con palomas, Historia de un idiota contada por él mismo, Negra espalda del tiempo, La loca de la casa*). Pero en otros casos, la autoficción se vale de mecanismos de abierta manipulación de la realidad. No se trata desde luego de las alteraciones históricas o autobiográficas de sí mismo que el autor pueda ofrecer y que sólo alcanzarán a aquellos lectores que, extratextualmente, tengan noticia del contexto social o de la trayectoria vital del escritor (aunque sin duda estos conocimientos paratextuales implícitos sí llegarán a determinar la recepción de algunos lectores reales). Se trata más bien de aquellos mecanismos textuales dirigidos en concreto a mostrar una realidad deformada. Entre ellos se cuentan, por ejemplo: la inclusión de escenas oníricas y diálogos con fantasmas del pasado en *El cuarto de atrás*; la invención de personajes alegóricos, mitológicos y simbólicos en *Dafne y ensueños*; la narración de la propia muerte y posteriores consecuencias en *Penúltimos castigos*; y la encarnación del narrador en otro personaje de existencia abiertamente inventada, como David, el hijo imaginario que finalmente está encargado de dirigir la narración en *Estatua con palomas*. En esta misma línea, también cabe destacar el relato paralelo de historias ficticias basadas en sucesos históricos muy conocidos, como la dramatización de algunos turbios tejemanejes políticos acaecidos durante el Imperio romano en *Estatua con palomas*, o la recreación subjetiva de diversas muertes y catástrofes acontecidas en Europa durante la Segunda Guerra Mundial en el caso de *Sefarad*. Todas estas estrategias de deformación de la realidad y de creación de suspense, al acumularse y apoyarse unas en otras, acabarán fomentando el alejamiento ficticio del texto, que irá rompiendo sus anclajes con el mundo real y potenciando así la ruptura de cualquier tipo de pacto de lectura autobiográfico.

En definitiva, aunque la autoficción acuda a los tópicos del memorialismo, lo hace con la particularidad de que dichos motivos no se entrelazan con el mismo afán de cohesión que en la autobiografía, sino más bien de forma desvaída o a través de una intriga de corte novelesco. Su objetivo es mostrar la

falsedad de las reconstrucciones retrospectivas mediante las que, con el tiempo, se acaba por otorgar un sentido global a acontecimientos vitales de naturaleza dispar. Así, valiéndose de recursos propios de la novela que vienen a enfrentar la disposición temporal del relato con la de la historia, la autoficción aporta nuevos valores a recursos convencionales. Además, las rupturas de la historia a través de prolepsis, analepsis, sumarios y elipsis contribuyen también a poner de relieve la artificiosidad del relato y a resaltar la presencia del narrador en su propio texto. Es decir, la discrepancia que puede llegar a percibirse entre la figura del autor y la del narrador reafirma la artificiosidad de esa construcción y concita la búsqueda de nuevos significados.

En este sentido, las variaciones y juegos con los temas biográficos o ficticios pasan por numerosos matices en cada texto. Las autoficciones más próximas a la autobiografía, aunque de manera fragmentaria y sólo a partir de anécdotas aparentemente triviales, harán primar los contenidos vitales, las descripciones detalladas sobre los escenarios de la infancia, la importancia familiar, las primeras indagaciones eróticas o el espacio del colegio como mundo formativo (*Estatua con palomas*, *Como un libro cerrado*, *Cielo nocturno*, *La lección de anatomía*). La autoficción más cercana a la novela acortará por el contrario el tiempo de la historia en periodos más breves, idóneos para fomentar los conflictos de la intriga, y se centrará en preocupaciones propias de la edad madura, normalmente sobre aspectos creativos relacionados más con el autor que con hombre que habita detrás de la figura pública (por ejemplo, un año de crisis creativa en *Penúltimos castigos*, unos meses de formación literaria en *París no se acaba nunca*). En todo caso, cualquier autoficción, por mayor morosidad con la que pueda ocuparse de ciertos detalles autobiográficos, se caracterizará por no ofrecer una imagen fiable de la vida que está retratando. La causa de estas inconsistencias radicarán en dos motivos fundamentalmente. Primero, muchos sucesos públicos de la vida del autor quedarán fuera de la narración, tal vez sólo sugeridos por breves analepsis y prolepsis. Segundo, los hechos improbables y los contenidos imaginarios o supuestos pueden primar en la trama del texto. De hecho, en autoficciones como *Dafne y ensueños*, *Historia de un idiota contada por sí mismo*, *París no se acaba nunca* o *La loca de la casa*, las expresiones más sinceras se confunden con componentes abiertamente ficticios e incluso contradictorios que pretenden desdibujar la identificación del autor con el narrador o al menos camuflar a quien escribe. Así, los sucesos vitales que no corresponden a la figura pública del escritor, los acontecimientos fantásticos y las escenas oníricas alcanzarán tanto valor biográfico como los arbitrarios y deslavazados recuerdos reales. A pesar de que la inserción explícita de estos hechos ficticios representa un atentado contra el buen funcionamiento del pacto de lectura autobiográfico tradicional, lo cierto es que la manipulación

ficticia de la memoria aporta a ésta una significación mayor y más coherente del «yo» que la mera narración cronológica de recuerdos auténticos; puesto que no es posible ofrecer la verdad, se trata al menos de expresarse con cierta autenticidad. Por todo ello, aunque el escritor puede avisar al lector de que no tome de forma literal las anécdotas narradas en su autoficción, sí puede pedirle que las considere simbólicamente biográficas.

El segundo grupo de contenidos característicos de la autoficción, que ya se había presentado sumariamente más arriba, abarca una difusa red de tópicos y alusiones que plantean el mundo en términos literarios (metaliterarios e intertextuales<sup>254</sup>). Estos aspectos culturalistas se relacionan significativamente con el componente autorreflexivo de la escritura autoficticia, que normalmente se propone como experimento práctico de las ideas estéticas sobre las que el propio texto está teorizando. Por supuesto, la autorreflexión y referencia camuflada a otros creadores son características intrínsecas a toda manifestación literaria (de forma más evidente aún en la cultura posmoderna, enorgullecida de su entidad de simulacro no mimético), pero es muy destacable el uso que de estas estrategias hace la autoficción en particular. Más allá de las alusiones temáticas, el juego metaliterario autoficticio pone en marcha una serie de mecanismos estructurales e ideológicos que afectarán a toda la obra.

En este sentido, cabe señalar que a diferencia de la autobiografía tradicional, preocupada por situar al autor dentro de un contexto social, el proceso de reconstrucción de la personalidad que se elabora en el texto autoficticio se caracteriza principalmente por perfilar al autor dentro de su texto. En otras palabras, el «yo» elaborado por la autoficción suele centrarse más en el autor que en el hombre: normalmente se da cuenta de sus inicios como escritor, del contexto cultural en que se ha formado, sus influencias, sus teorías sobre cómo crear literatura, del proceso de creación del libro al mismo tiempo que se va escribiendo, etc. Por ello, más que una autobiografía del «yo» como hombre, la autoficción es una autobiografía metaficticia del «yo» escritor: una puesta en claro de su trayectoria como lector, una valoración del momento cultural en que vive, una reflexión sobre sus obras anteriores y una declaración sobre su peculiar teoría de qué cosa sea la literatura. En este sentido, el propio desarrollo de la trama se convierte en un complemento para la reflexión general sobre

---

<sup>254</sup> El recurso de la cita, alusión, parodia o referencia a textos anteriores data de muy antiguo, sin embargo la descripción crítica del fenómeno sólo se ha llevado a cabo en el siglo xx. Los vagos conceptos clásicos de fuentes e influencias fueron concretándose a través de la noción de dialogismo bajtiniano, que llevó finalmente a Julia Kristeva a acuñar el término de «intertextualidad» en 1967. En este sentido, aquí se entenderá la intertextualidad en los amplios términos genettianos: como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.



aspectos literarios de todo tipo. Además, en su exploración de las relaciones ambiguas que median entre la realidad y la ficción, la escritura autoficcional no se limita sólo a referir aspectos señalados de la formación del autor sino que de hecho tiende a concebir todo su mundo posible como un universo invadido por la literatura. A veces parece que el comportamiento de los personajes se ve afectado por la ficción ajena (como en la obra de Torrente Ballester, Javier Marías y Javier Cercas) e incluso puede suceder que todos los eventos y escenarios de la trama parezcan relacionados con un libro o con la vida de un escritor (como en el caso de Enrique Vila-Matas o Rosa Montero). Esta visión «omniliteraria» es, de nuevo, una consecuencia más de los contenidos semánticos que encierra la construcción lingüística y estructural del texto: puesto que ningún suceso puede ser captado fuera de los paradigmas lógicos del discurso, cualquier realidad contiene intrínsecamente componentes ficticios.

En este sentido, los contenidos autorreferenciales de la autoficción alcanzan un doble propósito. Ante todo, logran que la propia novela sea el exponente práctico de las palabras expresadas en el propio texto, hasta el punto de que su forma y contenido resultan absolutamente dependientes. Así, el libro compromete la intervención del lector, quien debe captar las referencias intertextuales, asumir los juegos metaliterarios y combinar la narración argumental con continuos asaltos a la suspensión de la incredulidad. Esta tendencia a promover la participación activa del lector, característica de toda la narrativa posmoderna, alcanza en la autoficción una significación especial: incita al receptor a participar del juego literario, evidencia el funcionamiento artificial de la representación artística y, sobre todo, activa el diálogo sobre las formas de representación. Además, destaca el alto grado de reflexiones metaliterarias transmitidas en la autoficción a través de comentarios enunciados bien por los personajes o bien por el narrador: deliberaciones sobre motivos artísticos, teorías críticas, citas declaradas o apropiadas, influencias artísticas y maestros (la distancia con el realismo social para Goytisolo, la vanguardia plástica en Barral, el experimentalismo en Azúa, los autores anglosajones y Benet para Marías). Toda esta reflexión teórica imbuida dentro de la ficción constituye también una manera de exploración personal. Las alusiones culturalistas permiten ofrecer una imagen no propiamente autobiográfica ni referencial, pero sí auténtica, de la personalidad del sujeto que se está narrando. Pues si el «yo» es una reconstrucción discursiva compuesta a partir de una visión subjetiva del mundo, el hecho de meditar sobre la ficción y los modos del discurso implicará a su vez una autorreflexión sobre *cómo* concebirse a uno mismo. Es decir, al focalizar su interés no ya en la *mimesis de lo real* sino en los *modos posibles de la representación*, la autoficción consigue no sólo hablar del hombre como ser social y de sus problemas generales, sino también de las maneras en que



el pensamiento y el lenguaje construyen una personalidad a la que también se llama «yo». En otras palabras, cómo canalizamos una idea de nosotros mismos desde la subjetividad.

Cabe hacer un paréntesis en este punto para señalar que la predisposición de esta forma de escritura por los temas literarios ha motivado cierta confusión entre la autoficción y la novela puramente metaficticia. Esta última categoría acoge manifestaciones extremadamente diversas y ha sido sujeta a multitud de análisis, pero en general se reconoce que su objetivo básico consiste en reflexionar sobre su propio proceso de creación desde dentro de la ficción que pone en marcha. A este respecto, Patricia Waugh ofrece una definición simple pero funcional:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction<sup>255</sup>.

Es decir, se trata de una construcción paradójica que arriesga la verosimilitud del relato al mismo tiempo que éste es enunciado para poner al límite las posibilidades de la representación ficticia. ¿Hasta qué momento seguirá el lector confiando en la capacidad del narrador para sostener un mundo ficción que se delata como artificio? Aunque este tipo de ambigüedad puede ser rastreada históricamente en otros movimientos literarios y, sobre todo, en épocas de crisis, pocos niegan ya que la novela metaficticia vive un notable auge desde mediados del siglo pasado. Este subgénero representa de forma idónea la literatura posmoderna, la cual ha sido descrita por Charles Newman como pulida, paródica, fragmentaria, apolítica, sumergida en un universo verbal autónomo, ácida o incluso ofensiva con el lector y tendente a incluir al autor en la trama sin un fin biográfico evidente<sup>256</sup>. Por supuesto, todos estos principios definitorios de la metafiction son compartidos con matices por la autoficción, que también es otra forma hija de la posmodernidad. En concreto, ambas surgen de la misma desconfianza hacia las palabras y la capacidad para referir el mundo con ellas. Las dos acuden a motivos estructurales como la novela haciéndose o la *mise en abyme*, idóneos para configurar una red de niveles diegéticos que acaban por incluir al lector en su juego de cajas chinas. Además, ambas introducen la figura

---

<sup>255</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Londres-Nueva York, Methuen, 1984, p. 6.

<sup>256</sup> Charles Newman, *The Post-Modern aura: the act of fiction in an age of inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985, pp. 171-173.

del autor dentro de su ficción para poner de relieve la artificiosidad del texto que el lector tiene entre manos. Pero a pesar de todo, los dos conceptos son difícilmente comparables, puesto que la novela metaficcional acoge una variante de escritura mucho más general y cuyas características pueden manifestarse en obras de otros subgéneros (novela policiaca metaficcional, novela de ciencia-ficción metaficcional, novela del «yo» metaficcional, etc.). La autoficción por el contrario, a pesar de compartir el mismo trasfondo ideológico y algunos recursos básicos, alude a una forma de escritura mucho más restringida. Además, aunque la autoficción utiliza recursos metaficticios en su afán por reconstruir el universo imaginario de un autor, sus características más definitorias estarán relacionadas con otro tipo de estrategias pragmáticas heredadas de la autobiografía y del ensayo. En este sentido, la relación de la autoficción con lo metaficcional se restringirá sobre todo a recursos narrativos que muestran el proceso de creación de la novela (como en *El cuarto de atrás*, *París no se acaba nunca* o *Soldados de Salamina*) y al uso de temas que por su propio carácter literario empaparán ya de artificiosidad toda la obra (los tópicos de la vocación y las digresiones teóricas).

En definitiva, cabe concluir este apartado sobre recursos temáticos reiterando que el retrato autobiográfico que pueda ofrecer una autoficción resultará inevitablemente fragmentario. De acuerdo con la estética ambigua que persigue, la autoficción mostrará al autor tanto como lo ocultará. Esta imagen parcial no puede siquiera compararse al proceso de desarrollo y culminación personal que ofrece la autobiografía, la cual da cuenta ordenada de todas las etapas de una vida desde el nacimiento hasta el presente de escritura y cuyo principal objetivo consiste en ofrecer una imagen coherente y retrospectiva de una personalidad ya formada. En cierto modo, el proceso de reconstrucción autoficcional está más cercano al espíritu del ensayo montaignesco, donde las referencias a la vida privada no se usan tanto por un afán biográfico como por un proceso intelectual de ejemplificación de los razonamientos que se exponen. La autoficción, en este sentido, parte de una intuición íntima sobre la naturaleza discursiva de la identidad y se abstiene (e incluso se burla) de los intentos de captarse a uno mismo a través de una supuesta noción de verdad. En su propuesta de autonarración, asume los componentes ficticios e imaginarios de la memoria para ofrecer una imagen personal cargada al menos de autenticidad.

### 5.3.6. Algunas conclusiones textuales

Analizadas las características formales propias del espacio autoficticio, este apartado finalizará con una reflexión acerca de las implicaciones semánticas derivadas de las selecciones y disposiciones lingüísticas del autor-narrador. Tal y como se comentó en la introducción al capítulo, aquí se ha partido de la base de que la autoficción es, en cuanto a su forma textual, equiparable a la ficción. Esto conlleva algunas implicaciones de orden estilístico y semántico en extremo interesantes.

Si se parte de posiciones relativistas o deconstructivistas, se podría asumir que en realidad toda expresión lingüística es por necesidad una ficción. De este modo, la autobiografía se debería considerar como una mera forma más de discurso ficticio al que sólo algunos peculiares mecanismos de recepción ayudan a que sea tomada como un documento referencial. Dichos mecanismos serían en su mayoría de orden paratextual (prólogos o subtítulos del tipo «autobiografía», «crónica periodística», «confesiones», etc.) aunque también textuales (la identidad del nombre del autor y narrador, básicamente, junto al empleo de los modos narrativos, la selección de tiempos verbales, la presencia de voces de personajes o el uso de ciertos tópicos argumentales). Pero el hecho de considerar que la autobiografía, así como otras formas de narración no-ficticias, poseen ya en su inmanencia textual algunos componentes destinados a despertar en el receptor estrategias de cooperación lectora específicas implica que existen algunos usos formales que, aunque no sean privativos de un género concreto, ayudan a vislumbrar ciertas diferencias entre los textos de ficción y los de no-ficción. Es decir, aspectos lingüísticos que permiten que el lector comprenda que debe tomar ese texto como documento con referencia al mundo real. En este mismo sentido, la autoficción aparece, de manera muy básica, como una narración ficticia cuyas peculiaridades lingüísticas, estructurales y temáticas tratan de poner en entredicho cualquier interpretación unívoca.

El peculiar estatuto ontológico de los textos narrativos de ficción se fundamenta en que ninguna de las frases que los componen puede ser considerada «verdadera», pues la ficción es un universo intensional al que no es válido juzgar mediante ningún rasero referencial externo. Al contrario, tal y como argumentó Lubomir Doležel, la ficción compone mundos posibles cuyos únicos *hechos* son las frases emitidas por el narrador, quien erige los universos

ficcionales en el propio acto de enunciación<sup>257</sup>. En otras palabras, en ficción no hay un mundo previo respecto al que las frases del narrador o de los personajes puedan ser juzgadas como verdaderas o falsas; no se pueden asignar valores de verdad a las afirmaciones del narrador porque no se *refieren* a un mundo, sino que más bien *construyen* un mundo. Los enunciados del narrador son los ladrillos que erigen un universo imaginario ante los ojos del lector, de modo que no cabe dudar de ellos, pues por su mera presencia son inequívocamente «auténticos». Por eso, las palabras y frases del narrador, nunca las de los personajes, pueden considerarse hechos «autenticados». A partir de este punto, podrán juzgarse los enunciados de los personajes como verdaderos en cuanto a un criterio meramente intranarrativo: las frases de los personajes serán verdaderas si están de acuerdo con los hechos narrativos, es decir, con los enunciados autenticados por el narrador; si no, sólo serán expresiones de creencias emitidas por voces de agentes narrativos particulares.

En todo caso, este poder del narrador para crear nuevas realidades ficticias con cada uno de sus enunciados no es absoluto sino más bien gradual: los narradores objetivos (como los que se expresan a través de la omnisciencia y la tercera persona) crearán mundos coherentes, pero la subjetividad (los narradores en primera persona o aquellos con conocimientos deficientes de la trama) conllevará mundos menos estables y de creciente dificultad de acceso para el lector. Es decir, los mundos narrativos están determinados por la forma de su expresión (forma = contenido) porque la autoridad autenticadora del narrador se ve afectada si manifiesta actitudes como dudas, creencias o presuposiciones. De hecho, la autoridad del narrador en primera persona será ya sólo relativa, pues si esta figura adquiere una personalidad concreta, los hechos que construyen sus frases pueden estar fusionados con comentarios acerca de sus creencias subjetivas (los ejemplos paradigmáticos en la literatura española contemporánea son *La familia de Pascual Duarte* y *Cinco horas con Mario*). En casos extremos, el narrador puede destruir su propia autoridad narrativa y poner así en duda el mero concepto de existencia ficcional. Es decir, el narrador introduce motivos narrativos y construye hechos de su universo ficticio pero se muestra tan inconsistente que no alcanza la capacidad para dotar de autenticidad a su narración. Los dos mecanismos que cita Doležel a través de los cuales el narrador puede perder su capacidad de autenticación son: la inconsistencia de sus afirmaciones y una actitud irónica hacia sus poderes como narrador. Mediante estos mecanismos, la autoridad narrativa que ha presentado hechos ficticios (existencia ficcional), levantaría también sospechas sobre sus propias afirmaciones. Así pues, el orden de existencia de estos mundos creados pero no

257 L. Doležel, *Heterocómica*, op. cit., pp. 209-213.

autenticados se podría considerar ambigua, problemática o indefinida pues ocuparían un espacio intermedio entre la existencia y la no existencia ficcional. Por todo ello, este narrador sin credibilidad supondría, en palabras de Doležel (para quien los narradores de Kafka son ejemplos acabados), uno de los logros literarios más originales para producir nuevos sentidos.

Es obvio que, al desarrollar su teoría, Doležel no podía tener en mente los problemas derivados de la autoficción en concreto, pero sus presupuestos consiguen sin embargo ofrecer una explicación idónea de su funcionamiento. Aunque él se ocupó principalmente de aspectos relacionados con la existencia ficcional, el hecho de que la autoficción también ponga en juego algunas cuestiones acerca de la existencia referencial no sólo no impide sino que incluso favorece la dinámica de los mundos sin autenticación. En este sentido, resulta evidente que también las narraciones no-ficticias pueden ser analizadas respecto a su naturaleza textual desde la perspectiva de esta teoría, pues no dejan de ser recreaciones lingüísticas donde las afirmaciones del narrador quedarán autenticadas por su autoridad enunciativa siempre y cuando respeten ciertos criterios de verosimilitud y no caigan en contradicciones o ironías. Esta coherencia interna es necesaria en textos cuyas referencias al mundo real no están apoyadas más que por el testimonio individual de una sola persona, como en el caso de la autobiografía. Cierta apariencia de fiabilidad es requisito para que el lector pueda fiarse del relato del narrador y llegue así a aceptar el pacto de lectura referencial que le ofrecerán algunos elementos paratextuales y textuales. Es decir, sólo de la autoridad intratextual del autor-narrador podrá nacer la confianza necesaria para establecer un pacto de lectura que permita al receptor interpretar las afirmaciones del narrador no ya como hechos imaginarios sino como alusiones a sucesos reales que, entonces, quedarán además sujetas a la prueba de verdad. Como en casi todos los procesos de la comunicación literaria, estas asunciones lectoras no sucederán de forma lineal y ordenada sino que más bien colaborarán entre sí simultáneamente. De este modo, el lector de una autobiografía partirá con la expectativa de interpretar las afirmaciones del texto como una narración referente al mundo real, pero mucho antes de someter lo narrado al criterio de verdad, exigirá un mínimo de coherencia interna al narrador, y aun así, probablemente sólo asumirá sus enunciados en primera persona como relativamente auténticos y plagados de creencias subjetivas. En definitiva, para que una narración alcance a ser juzgada mediante un criterio de verdad referencial y pueda ser recibida como no-ficticia debe contar con un autor/narrador con autoridad narrativa.

De este modo la teoría de Doležel, al superar el conflicto en torno a lo verdadero para centrarse en el concepto de lo auténtico, da las claves para elaborar una interpretación crítica del espacio autoficticio por fin libre del lastre

de lo mimético. Pues, de nuevo, la clave de la autoficción no radica en absoluto en que los eventos narrados sean reales, sino en que formal y pragmáticamente están dispuestos para que así lo parezcan. Ante el espacio autoficticio lo más conveniente no es preguntarse si lo narrado es verdad, sino si está autenticado por la autoridad del narrador; aunque en diversos grados, la respuesta será siempre negativa. En efecto, más allá de la inconsistencia y la ironía que señalara Doležel como recursos para socavar la autoridad de la instancia narradora, la autoficción cuenta con un creativo abanico de posibilidades para llevar a cabo esa tarea desde todos los aspectos de la narración y crear así, finalmente, mundos sin autenticación.

De hecho, como se ha ido exponiendo en los últimos epígrafes, la estrategia básica que prima en todas las manifestaciones del espacio autoficticio es precisamente la inconsistencia. En lo que concierne a los aspectos estructurales de un texto, la preferencia por narradores en primera persona supone ya una suerte de relativización de la autoridad enunciativa, que se verá inequívocamente sujeta a subjetividades. Su combinación con focalizaciones equiscentes o deficientes potencia ese efecto de inseguridad, ya que al tratarse de una suerte de relato autobiográfico no debería caer en desconocimientos, pues nadie puede conocer mejor las peripecias narradas que la persona que las ha vivido. La extradiégesis, o tendencia a aludir al lector directamente, así como la reflexión sobre motivos temáticos metaliterarios son otros recursos que suman su capacidad para convertir la narración en un juego irónico donde los *hechos* introducidos por el narrador son revelados como meros constructos lingüísticos en el mismo momento de su enunciación.

De igual modo, la mezcla de motivos históricamente comprobables con otros evidentemente falsos o estilizados es una prueba de la incoherencia del narrador. Al tratar de autorizar la existencia ficticia de elementos anclados fuertemente a la realidad referencial y llevarlos al mismo nivel que los motivos fantásticos, se logra poner en duda el mismo concepto de la existencia narrativa.

Sin embargo, las fracturas más radicales de la autenticación autoficticia se producen en el plano de la selección de modos estilísticos. La tendencia a interrumpir la narración con comentarios reflexivos es un mecanismo fundamental que impide la construcción efectiva de un mundo. Al demorarse la narración (el modo más efectivo a la hora de introducir los *hechos* que configuran un universo imaginario) con digresiones expositivas y argumentativas (que carecen de dimensión temporal y por tanto no encadenan sus motivos de forma narrativa sino estática) la fabricación del mundo se paraliza. Las posibles tramas argumentales quedan interrumpidas y el desarrollo teleológico de la narración se ve paralizado. Esta atemporalidad reflexiva puede agravarse ya que dichos



pasajes tienden a ser interpretados como emitidos directamente por el autor, al igual que sucede en los géneros de no-ficción. Por tanto, el lector tiende a achacar estas opiniones al autor y a relacionar sus comentarios con diversos aspectos de su vida. Sin embargo, como Cohn trata de demostrar con respecto a la obra proustiana, también es posible poner en perspectiva estos pasajes y entenderlos como una manera más de ficción<sup>258</sup>. Un recurso cuyo objetivo final sería retratar la mentalidad del narrador a través de sus propias opiniones sobre el mundo, en vez de sólo a través de sus acciones o peripecias.

En este sentido, por ejemplo, los comentarios en torno a la naturaleza de los recuerdos y la escritura que pueblan *París no se acaba nunca* son de un orden tal que la presencia del autor real podría en efecto tomarse como manifiesta. Los actos del joven protagonista son comentados por un narrador maduro que resulta inevitable comparar con el propio Vila-Matas, de modo que por momentos el lector sale de la ficción narrativa para situarse en el ámbito del ensayo extraliterario encauzado por el autor. Ahora bien, la debilidad con que dicho narrador maduro encauza en ocasiones una posible interpretación de sus propias peripecias de juventud, sumada a la ironía con que continuamente se retrata, pone en entredicho la fiabilidad de esa voz narradora. La distancia con que el narrador parece interpretar sus propias acciones revela cierta ficcionalización de sus asertos, de manera que sus comentarios podrían también interpretarse como un retrato ficticio de su pensamiento.

El uso extensivo del modo del comentario que se detecta en la autoficción supone, por todo ello, una forma radical de paralizar la construcción de un mundo narrativo coherente. La razón es que no sólo se niega la posibilidad de autenticar la existencia de los *hechos* enunciados y conformantes del mundo, sino que incluso se impide la suma de más enunciados narrativos. En consecuencia, la mera existencia del universo imaginario queda en entredicho. Si a ello se añade que este modo del comentario habitualmente conlleva una evidente carga irónica respecto a los poderes del narrador como sujeto de la enunciación, se obtendrá un retrato de la destrucción consciente y precisa de la autoridad enunciativa.

En definitiva, cabe preguntarse ¿qué sucedería en caso de que un narrador menoscabara su autoridad enunciativa hasta el punto de elaborar un mundo sin autenticación en el que además se incluyeran algunos mecanismos de cooperación lectora propios de la escritura referencial? En ese caso, como ha venido mostrándose a lo largo de este epígrafe, se obtendría primero un

---

258 D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, op. cit., p. 73.



mundo narrativo inestable que podría existir ficcionalmente pero sólo de forma indeterminada y ambigua. Y además, como se analizará en el próximo apartado, el receptor quedará enfrentado con la paradoja de que se le sugiera leer referencialmente una narración que ni siquiera puede ser considerada auténtica. En otras palabras, el lector estaría delante de una autoficción.

## 5.4. Análisis pragmático

Toda comunicación implica más signos que los meramente lingüísticos. Por ello, resulta imposible que la simple descripción lingüística de un texto literario (un proceso que ya de por sí parece imposible realizar de forma aislada) pueda dar cuenta de sus significados globales. Es decir, un texto escrito está repleto de silencios que deben ser completados por el lector a través de diversos procesos de presuposición y connotación; pero dichos procesos, a su vez, están sujetos a interpretaciones aleatorias o inesperadas motivadas por las creencias del lector, el contexto de lectura u otros condicionantes (que ya se describieron con más detalle en el apartado 5.2.3). Por ende, para alcanzar la comprensión global de un texto es necesario tomar en consideración el uso que de él se hace en la comunicación entre autores y lectores, así como el contexto en que dicho texto es recibido<sup>259</sup>. Estas cuestiones relacionadas con el uso del lenguaje en situaciones comunicativas dadas y las relaciones de referencia entre los signos y los objetos conformarán precisamente el campo de interés de la pragmática.

Dada la variabilidad del uso de cualquier manifestación lingüística, todo texto debe prever una estrategia de descodificación que guíe de manera más o menos libre las interpretaciones producidas por la distinta sensibilidad de cada lector. A este respecto, Umberto Eco señala que «*un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo*»<sup>260</sup>, es decir, los textos son creados como actualizaciones de diferentes estrategias de cooperación con el lector. Para ello, el autor parte de la recreación de las expectativas de su lector ideal (su «lector modelo» o «lector amigo»), y plantea una estrategia narrativa que permita la recepción completa y coherente del texto. Por supuesto, unos textos están más guiados que otros según el contexto histórico y la intención de sus creadores<sup>261</sup>. En el caso concreto de la autoficción

---

259 J. Á. García Landa, partiendo de la pragmática lingüística, propone: «El estudio del discurso va necesariamente ligado al estudio de la *enunciación* como acto constitutivo y regulador del mismo [...] Pero la enunciación no es sólo un contenido textual. Es, ante todo, la actividad que constituye al discurso», *Acción, relato, discurso, op. cit.*, p. 216.

260 Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979], Barcelona Lumen, 1999, p. 79 (cursiva del autor).

261 La amplitud de posibilidades interpretativas que parece buscar la autoficción encaja bien en el contexto pragmático contemporáneo descrito por Eco: «En las antiguas concepciones del arte se ponía implícitamente el acento en el polo de la 'definitud' de la obra. Por ejemplo, el tipo de comunicación poética al que aspira la poesía dantesca exige del lector una respuesta de tipo unívoco [...] El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido, en cambio, acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas 'lecturas', se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales [...] La 'sugestión' simbolista trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles

la libertad de interpretación es enorme, pues se pide al lector su colaboración para descifrar abundantes alusiones intertextuales, juegos metaliterarios y cuestiones relativas a la referencialidad de la historia narrada.

Ahora bien, ¿cómo funciona la comunicación autoficticia en la práctica? Para responder a esta cuestión, en las páginas siguientes se propondrá un análisis de las características formales y pragmáticas que buena parte de las autoficciones comparten y que obligan a los lectores a desarrollar estrategias de recepción específicas (escepticismo, sospecha, búsqueda de conexiones biográficas). Además, se dedicará un amplio espacio a analizar el esquema de relaciones pragmáticas entre las diferentes instancias enunciativas y receptoras que se pone en marcha en la autoficción. Finalmente, se retomarán las nociones formales propuestas en el epígrafe 5.3.6 para combinarlas con los aspectos más relevantes de los usos pragmáticos de la autoficción y ofrecer así una visión holística del fenómeno autoficticio.

---

todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, según el grado de agudeza, de hipersensibilidad y de disposición sentimental del lector», Umberto Eco, «El problema de la obra abierta», *La definición del arte* [1968], Barcelona, Martínez Roca, 1985, pp. 157-164, p. 158.

### **5.4.1. Características pragmáticas de la autoficción**

A la hora de trazar la línea divisoria que separara la ficción y la no-ficción, Genette indicó que la distinción básica entre ambas se fundaba en su diverso comportamiento pragmático: «autor ≠ narrador» en el caso de la ficción y «autor = narrador» en el de la no-ficción. Mediante esta oposición se señalaría el grado de compromiso que el autor de ficciones o no-ficciones estaría aceptando con respecto a su texto. Esta luminosa reflexión puede ampliar su valor de análisis si en esa ecuación genettiana se incluye también al lector, ya que sólo en su proceso de recepción adquiere valor esa diferente codificación ficticia o factual de las relaciones del autor con su texto.

En este sentido, se podría establecer que los discursos ficticios —la novela homodiegética en este caso— asumen formal y pragmáticamente el insalvable espacio que se abre entre las categorías de autor y narrador. Esta distancia se configura como requisito necesario para la construcción textual de un mundo ficticio cuyo único responsable será la voz imaginaria del narrador. Por ello, los textos ficticios pueden ser considerados como iterables y ajenos a su autor, pues una vez creados dependen ya sólo de la reescritura personal que cada lector haga de ellos. Los textos de no-ficción, por el contrario, no dirigen su retórica a elaborar ningún mundo posible, sino a realizar un acto performativo que consiste en persuadir al lector de la veracidad de lo narrado; y para ello, necesitan asegurarse la verosimilitud de su discurso forzando la identificación pragmática de las figuras del autor y del narrador. Dicha identidad entre instancias narrativas queda asegurada por un pacto de lectura que se sostiene en el carácter social y dialógico de la no-ficción. De este modo, los textos factuales no pueden ser considerados independientes, pues necesitan el apoyo de su autor para confirmar su carácter de enunciación sincera sobre la realidad (por ejemplo, ¿cómo confiar en la calidad documental de un texto autobiográfico o histórico de cuyo autor no se sabe nada o sólo su nombre?). En definitiva, toda la persuasión de la que es capaz la no-ficción descansa en la intervención del autor sobre su texto para garantizar que el lector lo identifique con el narrador.

Partiendo de estas reflexiones, la autoficción puede ser definida como una forma de escritura ficticia que pragmáticamente imita y subvierte el pacto autobiográfico. Es decir, por un lado, explota la distancia que media entre autor y narrador para ficcionalizar al primero y manipular libremente los recuerdos; y por otro lado, aprovecha la competencia lectora de los receptores para subvertir el proceso de recepción propio de los textos autobiográficos. Mientras que el

discurso novelesco puede adoptar una infinidad de apariencias, hasta el punto de que la definición del género resulta dificultosa, los textos autobiográficos y no-ficticios en general tienen un formato más rígido, precisamente para que los lectores puedan reconocerlos como lo que son. La imaginación puede expresarse por múltiples caminos, pero el discurso referencial adopta una apariencia que promueva su verosimilitud y su asimilación como documento verídico por parte de los receptores. Así, por lo que respecta a la autoficción, incluso en los casos en que el narrador aparece innominado y no se produce una identificación directa con el autor, el propio formato del texto puede orientar al lector a adoptar ciertos mecanismos de decodificación más o menos referenciales: el uso de un estilo lírico, la descripción de detalles no funcionales o *inútiles* (en palabras de Barthes<sup>262</sup>), la rememoración en tiempo perfecto, la disposición en orden cronológico de los eventos, el uso de una voz homodiegética, la narración directa sin intervención de más niveles diegéticos, la aparición limitada de la voz de los personajes y de los monólogos o diálogos, la ausencia de nudos de intriga condensados, la predilección por actividades mínimas y cotidianas con apuntes contextuales de la situación espacio-temporal en que se desarrollan... todos estos recursos de diversa naturaleza, al acumularse unos con otros, mimetizarán la forma de los discursos autobiográficos y potenciarán la lectura referencial. Por tanto, la autoficción apela a su apariencia de confesión y a la tendencia del lector a buscar indicios biográficos en la ficción para beneficiarse del pacto de lectura que identifica al autor con el narrador<sup>263</sup>.

Con su discurso ambiguo, la autoficción asume la autoinvención del «yo» como una oportunidad para crear un producto estético singular que refleje y oculte al autor tanto en su faceta personal como en la de creador. Es decir, su dimensión metaliteraria invita al autor a exponer y ejecutar su personal concepción sobre qué es la literatura al mismo tiempo que se retrata dentro de su propio texto. Por ello, a pesar de que la autoficción proponga una imitación del pacto pragmático autobiográfico, no implica necesariamente una verdadera voluntad de confesión personal, sino más bien una exploración del «yo» creativo.

En este punto, para establecer concluyentemente la diferencia pragmática que media entre el comportamiento de la autobiografía y la autoficción, resulta esclarecedor traer aquí el ejemplo de la célebre *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977). En esta obra, escrita por Jorge Semprún, se acomete un

262 R. Barthes, «L'effet de réel», *Littérature et réalité*, op. cit., pp. 81-90.

263 Vale la pena recordar a este respecto las palabras de Ph. Lejeune: «On voit d'ailleurs l'importance du contrat, à ce qu'il détermine en fait l'attitude du lecteur: si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.)», *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

peculiar desdoblamiento de la voz narradora en dos «yoes» diferenciados: la voz del propio Semprún y la voz de Federico Sánchez, que es el nombre secreto con el que el escritor militó en el Partido Comunista Español (PCE) durante el franquismo. La duplicación del narrador provoca que buena parte del relato autobiográfico de las experiencias de Semprún en el PCE estén narradas en segunda persona, como si de un diálogo real entre Semprún y Sánchez se tratara. A causa de estos juegos novelescos con la figura del narrador, se ha considerado que la *Autobiografía de Federico Sánchez* es una autoficción en vez de una autobiografía convencional<sup>264</sup>. Sin embargo, si se lleva a cabo una sencilla reflexión acerca del comportamiento pragmático de la obra en cuestión, podrá observarse de inmediato que ésta no establece ningún pacto de lectura ambiguo o autoficticio con el lector. Es decir, el autor no pone en duda la verosimilitud de su historia insinuando una identificación ambigua con el narrador, sino que asume un compromiso pragmático con el público. De hecho, Federico Sánchez no es una máscara tras la cual el autor trate de esconderse, sino un seudónimo que el propio Semprún reconoce como suyo y con el que procura identificarse plenamente para poder llevar a cabo el objetivo que domina toda esta obra: denunciar públicamente el funcionamiento del PCE y explicar qué conspiraciones lo llevaron a ser expulsado del partido. Para que esta denuncia sobrepase el texto y afecte al lector en su realidad extraliteraria, el autor debe consolidar la verosimilitud del pacto de lectura autobiográfico. En otras palabras, a pesar del recurso novelesco a la segunda persona y al seudónimo, el autor de esta obra no busca ninguna ambigüedad en su identificación con el narrador. Su objetivo es persuadir al lector de la veracidad de su relato; en concreto, de su versión sobre cómo fue expulsado del PCE y las oscuras tramas que presencié. En este sentido, la *Autobiografía de Federico Sánchez* no debería ser considerada en ningún caso como una autoficción, sino como una obra representativa de las corrientes renovadoras que han modernizado el género autobiográfico desde 1975.

En resumen, partiendo de que la memoria es una colección de recuerdos arbitrarios, la imagen del «yo» que éstos puedan ofrecer debería considerarse también una ficción de la identidad. Por ello, mientras que la autobiografía tradicional suele forjar una imagen coherente del «yo» a través de la narración cohesiva de una larga serie de recuerdos y anécdotas que abarcan toda una vida, la autoficción ofrece una imagen segmentada pero muy significativa de la identidad personal declarando abiertamente que esta construcción del «yo» es por necesidad ficticia. Al igual que con el lenguaje, el escritor también trabaja

---

<sup>264</sup> A. Molero de la Iglesia, por ejemplo, incluye el texto en *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 362-370.

con su memoria para convertirla en un producto más significativo. Por supuesto, sería una ingenuidad dar crédito a todos los sucesos, anécdotas y personajes aparecidos en el texto, pero globalmente la autoficción sí transmite un contenido autobiográfico que el autor considera representativo de sí mismo.



#### **5.4.1.1. ¿Un pacto autoficticio?**

En la difusa frontera entre la autobiografía, el ensayo literario y la novela se sitúa la autoficción. Los límites entre estos géneros son tan confusos que parece legítimo preguntarse si el origen de una autoficción parte más bien de un proyecto de novela personal cuyo contenido autobiográfico responde a esa dimensión subjetiva del arte a la que también se acoge la ficción contemporánea o, si por el contrario, se trata de modo drástico de alejarse de los tópicos decimonónicos a la hora de escribir una autobiografía. En realidad, tal y como se expone en este estudio, parecería más bien que estos géneros han buscado una alianza indiscernible. ¿Cómo delimitar entonces este tipo de escritura autoficticia con respecto a sus géneros vecinos? Aparentemente, la autoficción podría definirse como una revisión de hechos autobiográficos a través de un estilo narrativo de corte novelesco. Sin embargo, este criterio temático no da cuenta del peculiar uso que la autoficción hace de lo vivido y lo inventado, pues —aun obviando la consideración de que toda retorización es ya una ficcionalización de la realidad— es evidente que las reinversiones del pasado y añadidos inventados de la autoficción nada tienen que ver con los olvidos y silencios de un relato autobiográfico. Tampoco basta con afirmar que la autoficción es formalmente una novela para dar cuenta de la singularidad de este tipo de escritura, pues también la autobiografía contemporánea utiliza multitud de recursos novelescos en un intento de distanciarse de la autobiografía tradicional decimonónica. En último término, tampoco una revisión histórica de la evolución de la novela personal o de la autobiografía llega a proporcionar pistas suficientes para asignar la autoficción a uno de estos dos grandes géneros literarios.

En definitiva, tal y como los epígrafes anteriores han demostrado, es posible estudiar las peculiaridades estructurales y formales que caracterizan discursivamente a la autoficción, pero es necesario insistir en que, por sí mismas, dichas particularidades no son suficientes para separar funcionalmente este tipo de escritura de otros géneros vecinos. Sólo en un nivel pragmático —es decir, en el ámbito de la comunicación literaria establecida social y culturalmente entre autores y lectores— es posible singularizar a la autoficción con respecto a otras formas de escritura.

Esta separación pragmática media también entre las instancias, más amplias, de ficción y no-ficción. La inmersión en todo texto ficticio implica la asunción de ciertas reglas de uso por las cuales el lector suspende momentáneamente su incredulidad y asume un espacio independiente; por ejemplo, la regla de que la voz enunciativa del discurso no puede identificarse en ningún caso con el autor

.....

sino con una fuente imaginaria de lenguaje llamada narrador. La no-ficción (y en concreto, la autobiografía) trabaja por el contrario con reglas diferentes; establece un esfuerzo persuasivo para que el lector se apropie de unos esquemas de cooperación cultural bien instalados en su tradición lectora. Es decir, las reglas pragmáticas que rigen la asunción de cada tipo de macrodiscurso son diferentes. Por ello, diferentes investigadores han propuesto actualizar el pacto ético que rige el género autobiográfico adaptándolo a las características de la autoficción. Es decir, se trataría de concebir un pacto ambiguo que dé cuenta del comportamiento pragmático propio de esta forma de escritura y de las expectativas de lectura que despierta en el receptor.

Alicia Molero de la Iglesia remite a Ph. Lejeune para proponer tres tipos de pactos de lectura cuya diferencia descansaría en el grado de compromiso del autor hacia su texto: el «pacto autobiográfico» para el enunciado suscrito por el propio autor y asumido por el lector como documento fidedigno; el «pacto de autoficción» para el enunciado novelesco cuyo sujeto señala al escritor sin que ello implique ningún compromiso ético; y el «pacto fantasmático» en el caso de la novela cuyo personaje no remite expresamente al autor pero en el que el lector reconoce rasgos de quien firma la obra<sup>265</sup>. Aunque esta categorización propuesta por Molero puede ser útil a la hora de señalar los diferentes comportamientos pragmáticos de la escritura personal, presenta la desventaja de concebir la autoficción como una mera versión poco comprometida de la autobiografía, negando así el serio alcance expresivo de este tipo de escritura.

Inspirado de igual modo por Ph. Lejeune, Manuel Alberca también ha insistido en la necesidad de hablar de un «pacto ambiguo» que dé cuenta del papel fundamental del lector a la hora de descifrar cuánto hay de invención o de sinceridad en cada texto<sup>266</sup>. Dicho pacto ambiguo afectaría a las variadas manifestaciones experimentales de la «novela del yo» y se movería a medio camino entre el pacto autobiográfico (memorias y autobiografías) y el novelesco (novelas y cuentos). Estos dos últimos pactos, ya asentados en una larga tradición lectora, conformarían posibilidades de recepción opuestas. El contrato autobiográfico se regiría por dos puntos básicos: un principio de identidad que liga éticamente al narrador con el autor y un principio de veracidad con respecto al contenido narrado. El pacto novelesco, en cambio, se asociaría a un principio de separación entre las instancias narrativas que conlleva una declaración de no responsabilidad por parte del autor; y también a un principio de verosimilitud

.....

<sup>265</sup> A. Molero de la Iglesia, «Autoficción y enunciación autobiográfica», *art. cit.*, p. 536. La noción de pacto autobiográfico ha sido desarrollada en profundidad en el epígrafe 3.1.

<sup>266</sup> Noción anunciada por Manuel Alberca en 1996 en «El pacto ambiguo», *art. cit.*, esp. pp. 16-17, y detallada un decenio después en su monografía *El pacto ambiguo*, *op. cit.*, pp. 64-77.

que pide a los lectores que imaginen como verdadera o posible la historia narrada. Si ambos pactos deben establecerse de manera explícita mediante recursos generalmente paratextuales, las «novelas del yo» entablan contratos de lectura ambiguos que pueden llegar a tomar formas contradictorias. En el caso concreto de la autoficción, se establecería un pacto ambiguo caracterizado por la coincidencia nominal de las figuras narrativas y una libertad discursiva propia de la ficción.

Aunque el concepto de pacto autobiográfico es, en efecto, útil para describir el talante persuasivo así como el aura social de lo no-ficticio, su correlato novelesco plantea algunas cuestiones propias. La fiabilidad que logra el memorialismo, así como la Historia y otras formas de no-ficción, se guía por una obligación ética estable que en el caso de la ficción no es posible aplicar. Por más que el pacto novelesco quiera garantizar una desvinculación con el mundo real, la ficción admite referencias simbólicas a la realidad, juegos con su verosimilitud y estrategias para simular su veracidad. Las novelas autobiográficas y las biografías ficticias ejemplifican los muchos grados que caben en las estrategias de cooperación de la ficción. Las reglas sociales, variables a lo largo del tiempo, establecen posibilidades de interpretación diferentes para cada texto.

En este sentido, la noción de pacto implica un grado de estabilidad y de compromiso que contradice el propósito de la autoficción de confundir sin tregua al lector. La esencia de la autoficción radica más bien en la construcción de un mundo ficticio inestable, el cual promueve estrategias de recepción acordes a los conocimientos de cada lector. Es decir, compone una narración vacilante, ajena a la noción convencional de pacto y que parodia los mecanismos de recepción pragmática propios de la autobiografía. Por ello, en este estudio, a la hora de abordar las cuestiones relacionadas con la recepción de lo autoficticio, se hablará más bien del uso paradójico o subversivo que esta forma de escritura hace de las convenciones de lectura autobiográficas. Es decir, al mismo tiempo que la autoficción parece invocar ciertos horizontes de lectura para garantizarse la identidad de autor y narrador, altera esas expectativas con una carga evidente de ficcionalización. En definitiva, el acto performativo de pedir ser creído y no ser creído al mismo tiempo se anula en una ambigüedad completa que deja en manos del lector asignar la interpretación más propicia al texto.

### 5.4.2. Esquema comunicativo de la autoficción

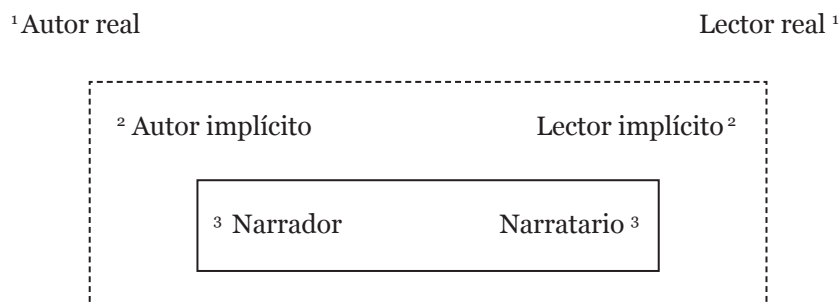
Por influencia de los estudios de la lingüística del habla se ha generalizado la idea de que la comunicación literaria puede ser entendida como una forma de diálogo entre autor y lector. Este punto de vista puede resultar útil para visualizar las relaciones pragmáticas que establecen los objetos culturales con su medio, pero no debe hacer olvidar que la narrativa escrita exhibe características comunicativas particulares y que requieren una terminología descriptiva propia. Mientras la comunicación dialógica asigna papeles intercambiables a los interlocutores, la narración escrita no es interactiva en principio sino unidireccional. Y además, intervienen factores de distancia temporal y espacial que dificultan la posibilidad de reconstruir un contexto común y, por ende, las intenciones comunicativas. En este sentido, para el lector que ha de interpretar el objetivo de un texto, el autor deja de ser una causa y se convierte en una emanación del discurso, una figura postulada como estrategia de comprensión<sup>267</sup>. Del mismo modo, el autor también se relacionará con su lector último más por una imagen general que por un contacto directo. Por tanto, la narrativa escrita impone un peculiar esquema comunicativo con varios niveles teóricos de enunciación y recepción. Este proceso de desdoblamiento se produce en cualquier tipo de texto, aun en los no-ficticios y no literarios, pero en éstos la figura del autor tiende a aparecer tan fundida con la del narrador que su influencia sobre la comprensión lectora suele pasar inadvertida. Por el contrario, los textos ficticios problematizan el esquema dada la complejidad de sus procesos de recepción.

Por supuesto, estas relaciones entre niveles comunicativos compondrán una de las claves del estudio de la autoficción. Por ello, a lo largo de este capítulo se expondrá cómo la narrativa autoficcional se vale de un esquema de niveles a medio camino entre la recepción autobiográfica, ensayística y novelesca. En este sentido, el empeño de la autoficción por presentar a su autor dentro del texto, aunque a veces escondido tras varios narradores y niveles diegéticos, conlleva una creciente complejidad en el esquema de emisión y recepción del contenido. Y además, la implicación pragmática del autor forzará el orden comunicativo de la autoficción hasta casi hacer intervenir la categoría del autor real en el mundo intratextual. En resumen, el esquema que se analizará en las siguientes páginas servirá para observar cómo se producen esas singulares ambigüedades entre autor, narrador y personaje que debe descifrar el lector.

---

267 J. Á. García Landa, *Acción, relato, discurso*, op. cit., pp. 226-227.

En este intento, el estudio de las relaciones pragmáticas en la autoficción se guiará por un esquema que amplía la distinción entre autor/narrador propugnada por la narratología francesa y la separación entre lector/narratario propuesta por G. Prince<sup>268</sup>. Estas diversas instancias enunciativas reales y abstractas, a pesar de estar hoy ampliamente aceptadas entre los tratadistas, serán analizadas con mayor detalle a lo largo de este capítulo. En definitiva, el esquema será el siguiente<sup>269</sup>:



Las categorías comunicativas reflejadas en este esquema poseen una naturaleza diferente, pragmática o formal, según su posición. Las dos categorías numeradas con un 1, y delimitadas por una raya discontinua, son independientes del texto y no obedecen a ninguna disposición formal. El autor real y el lector real representan figuras no inmanentes o extratextuales de la comunicación literaria; pueden cambiar con el paso del tiempo o no ser conocidas en absoluto, sin que nada de ello modifique el sistema de categorías intratextuales. Por su parte, la posición 2 responde a un tipo de categoría abstracta, la del autor

268 Para la separación entre la figura de autor y de narrador, véase R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *op. cit.*, p. 20; para la distinción entre lector y narratario, Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-196.

269 Cabe destacar el amplio esquema de posibles pactos de comunicación desarrollado por J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos («El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en 'El Coloquio de los perros'», *Anales Cervantinos*, 27 (1978), pp. 147-176; y *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 236) y D. Villanueva («La novela picaresca y el receptor inmanente», *Crítica semiológica de textos hispánicos*, II, M. Á. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, 1986, pp. 95-106, p. 99). Según ambos críticos, entre las categorías del autor real y narrador, así como entre las de lector real y narratario, se distinguirían dos categorías que vendrían a desdoblarse las funciones del autor y lector implícito. Primero, el «autor implícito no representado» con su correspondiente «lector implícito no representado» (que tendrían las funciones del autor implícito y lector implícito convencionales); y segundo, el «autor implícito representado» con su correlativo «lector implícito no representado» (unas categorías inmanentes neutralizadas habitualmente en su coincidencia respectiva con el narrador y narratario). En todo caso, puesto que estas categorías teóricas no resultan imprescindibles para explicar el comportamiento pragmático específico de la autoficción, no nos detendremos aquí en su desarrollo.

o lector tal y como éstos se revelan en la construcción del texto. Es decir, la idea que un lector pueda destilar de un autor tras leer su texto y la que éste pueda formarse del lector al componerlo. Esta categoría de «autor implícito» (señalada por primera vez y con gran acierto por Wayne C. Booth<sup>270</sup>) permite plantear una distinción clara entre el autor real y su desdoblamiento textual. Por su parte, en el espacio de la recepción este esquema plantea una categoría simétrica que opondría las figuras del lector real y del «lector implícito» (según Wolfgang Iser<sup>271</sup>, pero también llamado «Lector Modelo» en la terminología de Umberto Eco<sup>272</sup>). Por último, ya dentro de las líneas continuas, la posición 3 alude a un par de categorías propias de la inmanencia narrativa. Narrador y narratario responden a la codificación formal del texto y no puede variar históricamente una vez que éste ha sido escrito. Las tres categorías emisoras que se distinguen en este esquema funcionan tanto en la escritura de ficción como en la no-ficción; pero en esta última manifiestan la peculiaridad de que todas las instancias comparten vínculos de identidad. En cambio, en la ficción estas categorías están separadas, aunque se relacionan por vínculos inciertos sujetos a la interpretación del lector.

A continuación, se procederá a estudiar el funcionamiento de este esquema de niveles narrativos aplicándolo a la autoficción. En concreto, por lo que respecta a la autoficción, se prestará especial atención a la relevancia que en este tipo de escritura cobra la figura del autor implícito.

270 «It is only by distinguishing between the author and his implied image than we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as 'sincerity' or 'seriousness' in the author», W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, op. cit., pp. 67-86, p. 75.

271 Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in prose Fiction from Bunyan to Beckett* [1972], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

272 U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 73-95.

#### 5.4.2.1. Autor real y lector real

El autor real así como el lector real están situados en el mundo empírico y son independientes de la inmanencia textual. El primero es la figura responsable original de la narración, de la selección estilística del discurso y de la visión del mundo que el texto en conjunto transmite. Aunque de primeras esta figura pueda parecer evidente y aproblemática, ha ocupado en realidad un polémico puesto en la teoría literaria de las últimas décadas. Desde que a principios del siglo xx el formalismo ruso refrendara los primeros esfuerzos por centrar el interés del análisis literario en la forma de los textos y no en extrapolaciones de la vida del autor, esta categoría ha perdido su lugar hegemónico en el panorama crítico. El relevo progresivo de la hermenéutica por nuevas corrientes de análisis centradas en la materialidad del texto y en los procesos de interpretación lectora ha reducido de manera drástica el peso de la intención autorial como clave interpretativa de una obra. La evolución crítica barthesiana ilustra bien este proceso. Ya en 1966 Barthes colaboró a deslindar para siempre la noción de autor frente a la de narrador inmanente, reduciendo a aquél a su mínima expresión con las siguientes palabras:

... l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit; les signes du narrateur sont immanents au récit, et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique; mais pour décider que l'auteur lui-même (qu'il s'affiche, se cache ou s'efface) dispose de 'signes' dont il parsèmerait son œuvre, il faut supposer entre la 'personne' et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude : ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structurale : *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et qui écrit n'est pas *qui est*<sup>273</sup>.

Tras este dismantelamiento de la referencialidad externa y la exaltación de la independencia del lenguaje, las tesis barthesianas seguirían un camino más extremo. En 1968 Barthes acabaría por condenar la preeminencia de la intención autorial en un artículo que convertía al lector en verdadero productor de los significados de un texto: el ya mencionado «La mort de l'auteur». Aquí, la lengua literaria se desliga del proceso creativo de un individuo concreto. La

---

273 R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *art. cit.*, pp. 19-20 (cursiva del original). El texto categoriza una distinción que reduce hasta su mínima expresión el papel del autor, pues distingue entre: el narrador («qui parle»), el autor («qui écrit», es decir, el responsable material del proceso de narración de un texto concreto), y el escritor («qui est», o sea, la persona histórica que vive y proyecta diferentes autores en cada uno de sus textos) (véase F. Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 159).



figura del autor abandona por ende cualquier papel activo para convertirse en un mero canalizador del lenguaje cuyas selecciones y decisiones carecen de importancia.

La crisis de la intencionalidad autorial como rasero crítico ha afectado sobre todo a géneros literarios no-ficticios como la autobiografía, pues en ellos la figura del autor real vela por la consistencia del compromiso de sinceridad con su nombre propio y figura pública. Es decir, que a pesar de no participar formalmente en su texto, sí entabla un diálogo social con el lector real. Tal y como se analizó en el epígrafe 3.1, diversos críticos como Loureiro o Pozuelo Yvancos han contribuido a superar esta crisis mostrando que estos géneros, aun asumiendo la incapacidad referencial del lenguaje, se sustentan en compromisos éticos y usos sociales que permiten una cooperación lectora adecuada. En este sentido, mientras que el autor real de una ficción puede permanecer ajeno a su obra una vez ésta ha sido ya codificada, el autor real de una autobiografía queda como referente extratextual garante del pacto de lectura que se lleva a cabo dentro de su texto. Este peso autorial se deja notar aún con más fuerza en el ensayo literario. Ello se debe, ante todo, a que la voz intratextual que guía el ensayo rara vez se desdobra en un personaje pasado, al contrario de lo que sucede en la autobiografía. El discurso ensayístico, enunciado mayoritariamente en tiempo presente, actualiza de manera constante un pensamiento que corresponde de forma directa con el del autor (o por lo menos, con el pensamiento de ese autor en un momento determinado). Las estrategias persuasivas que pone en marcha este género se asientan por tanto en una potencia discursiva donde el autor real deja sentir su huella.

Por su parte, el lector real debe identificarse con cada receptor individual, no con el público en general ni con una instancia universal. Este lector real, al enfrentarse a un texto de ficción, tiene la libertad de asumir el contenido forjando diferentes interpretaciones, pero en todo caso no puede poner en duda la verosimilitud de la historia. Semejante vacilación va en contra de la posibilidad de crear un mundo posible. En el caso de los géneros de no-ficción, una descodificación exitosa consiste por lo general en asumir el texto como un discurso referencial y esencialmente sincero. En este sentido, se puede considerar que la noción de verdad o sinceridad que pone en juego la no-ficción, exige que la figura del autor real esté en cierto modo presente durante el proceso de descodificación del texto para garantizar la solidez del discurso. Si esa autobiografía es recibida sin tomar en consideración la referencialidad de lo narrado o el pacto de lectura que se establece con el autor, el texto está siendo leído entonces como una ficción.

Así, en la autoficción —una forma de escritura que se caracteriza por su imitación delusoria del pacto de lectura autobiográfico— se da la paradoja de que el lector real debe tomar en consideración la figura del autor real para descodificar la posible referencialidad del texto a pesar de que éste declare su naturaleza ficticia. Es decir, mientras la literatura de ficción puede ser reinterpretada con libertad por el lector sin que el conocimiento o desconocimiento del nombre o figura del autor real influyan en su recepción, la autoficción trata de burlar esa iterabilidad que deja al creador fuera de su propio texto. Aunque la implicación del autor real en su autoficción no alcanza el grado de compromiso referencial del pacto autobiográfico, su figura debe ser tomada en cuenta por el lector que desee descodificar el texto. La influencia del autor real se podrá sentir en las referencias paratextuales que ofrezca un libro y en el peso de la información factual que el lector conozca en el momento de la lectura. Estos datos identificativos podrán ser contrastados por el lector con aquellos que figuren en el texto con el fin de comprobar el grado de implicación biográfica del autor real. En resumen, el desarrollo de una figura pública que coincida con la personalidad narrativa plasmada en el texto ofrecerá además al lector un nuevo contexto en que reconstruir el proceso de lectura. De este modo, gracias a su ambigüedad pragmática, la autoficción desafía la muerte del autor<sup>274</sup> forzando la posibilidad de que éste influya en la recepción de su texto de ficción.

---

<sup>274</sup> El creador oficial de la autoficción, Serge Doubrovsky, ha comentado a este respecto que durante toda su extensa vida académica como profesor universitario y crítico literario, aun habiendo estado muy influido por la *nouvelle critique*, siempre encontró que algunas de esas teorías se situaban en las antípodas de su sensibilidad, entre ellas, la de la muerte del autor. «La ‘mort de l’auteur’, por moi, me paraît tout à fait impensable. Donc, dans ces nouveaux courants, il y a plusieurs auteurs qui ont eu une influence réelle, qui m’ont appris des choses, qui ont ouvert mon regard dans d’autres directions que celles que j’avais suivies jusque-là. Mais j’ai toujours ressenti un refus de ce qu’on peut appeler la critique objectiviste, où le mot *s’exprimer* était absolument banni du discours» («Entretien avec Serge Doubrovsky, par Isabelle Grell», *Parcours critique II*, op. cit., pp. 11-30).

#### 5.4.2.2. Autor implícito y lector implícito

El autor implícito se define como la imagen ideal del autor real construida por el texto y deducida por el lector<sup>275</sup>. No debe confundirse con el autor real, puesto que vendría a ser una interpretación o imagen creada por el lector a través de las aserciones y valoraciones del texto en las que el autor parece revelar su presencia. La existencia de este autor implícito se justifica por la peculiar naturaleza del proceso de recepción de la narrativa escrita, que se caracteriza por la inasistencia del autor al acto comunicativo. Al no haber interacción directa entre autor y lector, tampoco hay un contexto real que ayude a comprender el discurso; por este motivo, el lector debe utilizar los sistemas semióticos de la propia obra como contexto. La competencia lectora le ayuda a interpretar los códigos genéricos e informaciones fragmentadas del texto para reestructurar un marco de referencia en el que descifrar los silencios. En este sentido, la capacidad del lector para otorgar una interpretación significativa a las posibles conexiones y vacíos argumentales le permite interiorizar una secuencia de informaciones que cobra vida y sentido estético en su imaginación<sup>276</sup>.

Pero aunque el autor implícito es ante todo una estrategia textual puesta en marcha por el lector en el proceso de interpretación, la cooperación del receptor es un juego azaroso y a veces susceptible de caer en excesos. En concreto, en la literatura del «yo» puede resultar difícil para el lector diferenciar al autor implícito del real, dado que si éste último ha logrado plasmar con éxito su visión del mundo en su obra, ambas instancias deberían compartir una ideología semejante.

No siempre el Autor Modelo es tan fácil de distinguir: con frecuencia, el lector empírico tiende a rebajarlo al plano de las informaciones que ya posee acerca del autor empírico como sujeto de la enunciación. Estos riesgos, estas desviaciones vuelven a veces azarosa la cooperación textual.

---

<sup>275</sup> Aquí se utiliza la definición de J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, op. cit., p. 238. La categoría fue propuesta en origen por W. C. Booth con un matiz más moral que también aludía a al autor implícito como forma de excelencia destilada del autor real: «To put it in this way, however, is to understate the importance of the author's individuality. As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal 'man in general' but an implied version of 'himself' that is different from the implied authors we meet in other men's works», *The Rhetoric of fiction*, op. cit., p. 70.

<sup>276</sup> Wolfgang Iser, «Interaction between text and reader», *The reader in the text*, S. Suleiman e I. Crossman (eds.), Nueva Jersey, Princeton University Press, 1980, pp. 106-119.

Ante todo, por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente. [...] La cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales<sup>277</sup>.

Aquí Eco inscribe una advertencia contra la falacia de la intencionalidad autorial; es decir, contra la propensión a buscar interpretaciones para un texto a partir de los propósitos que el autor se planteara en su escritura. El lector ingenuo a veces imagina a este autor implícito como una versión ideal del autor real y cae en la confusión de identificarlos. Pero es imprescindible recordar que la interpretación exitosa de un texto no consiste en la desambiguación de las intenciones del autor real sino en la proyección de un modelo de autor que ayude a fijar el significado de la obra. Aquí radica precisamente la razón de que los libros publicados por un mismo escritor a lo largo de su carrera puedan albergar cada uno un autor implícito propio e idiosincrásico<sup>278</sup>.

Además, puesto que esta categoría se define como una construcción del lector, siempre está sujeta a interpretaciones y a usos contextuales imprevistos por el autor real. Múltiples circunstancias individuales pueden influir en la ideación de la categoría del autor implícito: el contexto de lectura, los conocimientos del lector, sus puntos de vista anteriores, informaciones paratextuales, etc. Es decir, el lector utilizará esta figura inmanente para volcar en él sus pensamientos e ideas previas sobre el autor real. Este proceso de apropiación del texto es una parte inherente a cualquier lectura, pero su abuso puede llegar a extremos interpretativos como el de achacar al autor real rasgos del autor implícito.

Sólo en el caso concreto de géneros no-ficticios como la autobiografía, la recreación de la figura del autor implícito aspira a imitar y confundirse con la del autor real. Estos géneros memorialísticos ofrecen un contexto de interpretación en principio fiable (gracias al pacto autobiográfico) donde se invita al lector a sobrepasar el texto y aplicar esa imagen deducida al autor real. Por supuesto, esta reconstrucción resulta imposible, pues el relato no podrá nunca dar cuenta exacta y objetiva de una persona real, pero el género crea la ilusión consensuada de que semejante desplazamiento sí es viable. Este proceso también tiene lugar

---

277 U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 90- 91.

278 En este sentido, Justo Serna hace notar con respecto a la narrativa de Antonio Muñoz Molina que, aun siendo toda tan autorreferencial, no es posible establecer una congruencia de hechos ni de tonos biográficos a través de sus obras (*Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 398). Esto da un ejemplo de las variaciones posibles con la figura del autor implícito que caben en cada texto, aun estando todas ellos firmadas por una misma persona.

en el ensayo literario aunque de manera menos dramática, pues el lector no es requerido a proyectar la imagen del autor implícito sobre toda la biografía del autor real sino sólo sobre cierto momento de su vida intelectual.

La autoficción, por su parte, propone una mezcla de estas estrategias de recepción lectora. Puesto que el contexto autoficticio no deja claro si hay un pacto autobiográfico que permita separar o identificar al autor implícito con el real, le queda al receptor esta responsabilidad. Cada lector puede decantarse por una de las dos interpretaciones o, incluso, mantenerse en el perfecto equilibrio de lo autobiográfico y lo ficticio: no saber dónde comienza lo real y dónde lo imaginario<sup>279</sup>. Por ende, la ambigüedad propiciada por la mezcla de estrategias pragmáticas no-ficticias en un texto ficticio favorece la presencia privilegiada del autor dentro de su texto, pues su posible cercanía con el autor real aporta a su figura un aire de credibilidad. Ante un texto autoficticio de Luis Goytisolo, por ejemplo, un lector con ideas preconcebidas sobre el famoso escritor y con una competencia limitada puede tomar *Estatua con palomas* por un simple relato de hechos biográficos con incursiones novelescas. Así, la ideación del autor implícito se ayudará de los conocimientos o prejuicios que el lector pueda aplicar al mundo reconstruido por la historia o a la figura del autor real. Sin embargo, según avance la trama, un lector más avezado tomará en consideración las ironías y distanciamientos con que el narrador se aleja de la figura pública del autor real para comprender el alcance que la ficción juega en la presentación de la identidad del narrador. Con estos elementos entresacados de la trama, el lector podrá dibujar un autor implícito independiente y crítico con el mundo que dibuja. Ahora bien, a causa de la ambigüedad, la reduplicación de narradores y los vacíos de la disposición textual autoficticia, el lector también puede llegar a sentir cierto malestar a lo largo del proceso de descodificación por la escandalosa manera en que se le hurta la posibilidad de construir un autor implícito estable. La fragmentación de los recuerdos, las digresiones constantes y la falta de autoridad de un narrador capaz de poner en duda su propio discurso

279 Esta visión de lo autobiográfico como punto inefable de perfecto equilibrio entre lo autobiográfico y lo novelesco que, dada la imposibilidad de determinar su adscripción genérica por medios meramente formales, queda a la interpretación del lector, puede compararse a la teoría de T. Todorov sobre lo fantástico. Según la famosa *Introduction à la littérature fantastique* (París, Seuil, 1970) de este teórico, el género fantástico nace únicamente en la indecisión del lector a la hora de juzgar si la obra que ha leído es «maravillosa» (mágica, sobrenatural, inexplicable) o simplemente «extraña» (sorprendente pero explicable lógicamente). Del mismo modo, se puede considerar que lo autoficticio se produce en el momento de duda en que un lector se pregunta si lo que ha leído sobre quien firma esas páginas forma parte de su experiencia real o de su mera imaginación. Estas relaciones de similitud entre la narrativa pseudoautobiográfica y lo fantástico se ponen en juego, sobre todo, en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (véase epígrafe 6.1 para un análisis detallado).

contribuirán a dificultar la elaboración de una imagen definida sobre el autor. Por tanto, la autoficción se presenta de nuevo como un recurso excepcional para negar la muerte del autor aferrando a éste dentro de su propio texto.

En el plano de la recepción, la categoría del lector implícito responde al lector virtual que el texto necesita para constituirse. Es una figura teórica, intratextual y paralela en sus funciones a la del autor implícito. La matización que separa al lector implícito del empírico o real parte de los estudios de la teoría de la recepción, en concreto del difundido libro de W. Iser, *The Implied Reader*. Para Iser una obra no es exactamente lo creado por el autor, pero tampoco es su realización en el proceso de lectura que lleva a cabo el receptor. Más bien podría definirse como el conjunto de efectos o de interpretaciones potenciales actualizado por el lector implícito. De este modo, el lector real que ejerce la tarea de leer el texto no es el mismo que el lector implícito, a quien se dirige el significado último del texto y que es el encargado de actualizar esos contenidos en el proceso de lectura<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> Sobre esta proyección del lector real en el esquema funcional de los textos, Francisco Ayala comenta: «Mientras el acto de leer dura, somos uno con el personaje-lector, o el 'lector amigo' en quien el autor confía sus fingidos amores y dolores [...]. El papel de ese personaje imaginario que es el Lector nos ofrece el acceso para ingresar en el recinto de la ficción poética y sumergirnos en su atmósfera» («Reflexiones sobre la estructura narrativa», *Los ensayos. Teoría crítica y literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 387-430, p. 405).

#### **5.4.2.3. Narrador y narratario. El personaje**

A la labor textual de la categoría de narrador se le ha dedicado ya un amplio espacio de estudio en páginas anteriores (su voz, focalización, etc.). A continuación, se retomará el análisis de su figura con el objetivo de contrastar su rol comunicativo en el proceso de recepción de la autoficción en comparación con el del autor real e implícito. El narrador se define como el relator implícito de la historia y responsable de la escritura. Como ya se ha analizado en detalle más arriba, la narratología francesa se apoya en esta figura la hora de trazar la línea divisoria que separara los dos grandes espacios del campo literario: ficción y no-ficción. La distinción básica entre ambos conceptos se fundaría en su diverso comportamiento pragmático: separación de las voces de autor real y narrador en el caso de la ficción e identificación en el de la no-ficción. Es decir, en la novela, el narrador es una voz intratextual fuente ficticia de un discurso igualmente imaginario que no puede achacarse de modo directo al autor real. Sin embargo, en la autobiografía y el ensayo interviene un pacto pragmático que no sólo garantiza la identificación de autor real y narrador sino que además introduce un matiz referencial que sí señala al autor como responsable absoluto de su discurso. En el caso de la autoficción, se procura una imitación del pacto pragmático de la autobiografía al mismo tiempo que se intenta poner en duda esa identificación del narrador-autor real.

Para lograr esta identificación ambigua juega un papel fundamental la reconstrucción que el lector haga del autor implícito. El lector que culmina el proceso de recepción de una obra autoficcional, tiene que compaginar la inasistencia del autor propia de toda la narrativa escrita con la mediación de un contexto confuso. La autoficción, como se vio anteriormente, basa su ambigüedad en la fabricación de un universo ficticio inestable, donde se pone en duda la solidez de lo narrado. La mezcla que maneja la autoficción de elementos destinados a potenciar la impresión de verosimilitud y referencialidad (coincidencia del nombre propio o datos vitales de autor y narrador, formato de discurso homodiegético y semejanzas razonables entre el mundo posible y la realidad extratextual) con mecanismos potenciadores de la ficción (suspense de la trama textual, indeterminación referencial espacio-temporal y deformación de hechos históricos conocidos) dificulta una recepción estable o acorde a un género establecido. Además, la abundancia de pasajes reflexivos cargados de comentarios extratextuales complica más la tarea, pues al contrario de lo que sucede con el relato narrativo, dichos pasajes de corte ensayístico se encuentran sujetos a criterios de verdad. Es decir, el lector puede discrepar con ellos y poner



en duda sus razonamientos. Así, resulta inevitable preguntarse si tales pasajes deben ser entendidos como responsabilidad del narrador o más bien como una intervención autorial en medio de la ficción. La dificultad de responder a esta cuestión se incrementa dado que estas reflexiones suelen incardinarse con la narración y difícilmente pueden ser analizadas por separado. En la narración heterodiegética omnisciente, se tiende a asumir que esa voz revela la del autor, mientras que en la homodiegética pueden surgir ambivalencias. En la narrativa autodiegética, donde narrador y autor deberían identificarse, esas reflexiones se podrían achacar a ambas figuras en primera instancia. Sin embargo, la libertad con que el autor de autoficciones se permite retratar partes de su vida pone en entredicho esa relación de identidad. Puesto que un texto autoficticio se comporta formalmente como una novela y rechaza asumir los pactos sociales implicados en la autobiografía, esos pasajes deben achacarse al narrador. Sin embargo, dada la ambigüedad que rodea la caracterización del narrador autoficticio y el tono ensayístico argumentativo de esos pasajes, resulta inevitable que el lector no tome en cuenta esas reflexiones a la hora de construir su imagen del autor implícito.

En este mismo sentido, en los casos de textos autoficticios donde haya un narradorextradiegético con un papel relevante en el devenir de la historia, también pueden darse confusiones entre esta voz enunciativa y la imagen propuesta por el lector del autor implícito. El narrador embarcado en un proceso de escritura ofrece evidentes paralelismos con el autor, y por ende, el lector puede basarse en él para confeccionar su estrategia lectora. El narrador de *Soldados de Salamina* o de *París no se acaba nunca* representan bien estos tipos de narradores cuyas situaciones de escritura, en primera instancia, parecen corresponder de forma directa con las de los autores. Sin embargo, ambos configuran figuras inestables o dignas de poca confianza («unreliable narrators» en la terminología de Booth) que establecen relaciones problemáticas con la figura del autor implícito. Según Cohn: «A narrator is unreliable in this Boothian sense when his non-mimetic language (his commentary, his judgment, his generalizations) does not relate to his mimetic language in convincing ways, creating the impression that he is unable or unwilling to provide a correct interpretation of the events he narrates»<sup>281</sup>. En este sentido, dicho narrador revelaría su distancia con respecto

---

<sup>281</sup> D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, op. cit., p. 73. La terminología que Cohn usa aquí está tomada de Félix Martínez Bonati, quien estableció una diferencia entre enunciados miméticos, que crean una imagen del mundo ficticio (sus sucesos, personajes y objetos) y los enunciados no miméticos, que ofrecen un acercamiento al pensamiento del narrador. Mientras que los enunciados miméticos serían transparentes y sólo pueden ser admitidos por el lector como verdades ficcionales, las oraciones no miméticas son subjetivas, opacas y se reciben con el mismo escepticismo que cualquier otra opinión (*La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1962, p. 57).

al autor real por su incapacidad para ofrecer reflexiones justas sobre sus propios actos, como si negara facetas de sí mismo o no comprendiera bien el alcance de sus acciones. De ahí que el lector pueda considerarlo defectivo o poco digno de confianza. Este tipo de narradores contribuye además a que el lector desarrolle vínculos con el autor implícito, pues ambos parecen compartir un conocimiento que se le escapa al narrador.

Por su parte, la categoría del narratario, perfilada con detalle por G. Prince<sup>282</sup>, acoge al destinatario inmanente al que va dirigido el texto y con el que dialoga el narrador; su papel es el de intermediario entre narrador y lector. Dicha categoría adquiere un papel relevante en la autoficción, pues ésta no suele utilizar un estilo directo de narración (como la autobiografía), sino que el relato de las supuestas vivencias del autor tiende a justificarse como un discurso dirigido por el narrador hacia uno o varios narratarios: un confidente (*El cuarto de atrás*), un periodista (*Estatua con palomas*), un médico (*Penúltimos castigos*), el público de una conferencia (*París no se acaba nunca*), etc. La autoficción se sirve de esta estrategia —heredada de la novela dialógica de los sesenta— para negar la identidad de autor y narrador de dos formas diferentes. Primero, la complejidad de la estructura y las sucesivas alusiones metatextuales al narratario o incluso al lector contribuyen a poner de relieve la artificiosidad del texto. Segundo, esta narración abismada en sucesivos niveles diegéticos rodea la recreación biográfica con una situación ficticia (una conferencia inventada, un diálogo imaginario, una carta falsa) que provoca que todos los eventos relatados, aunque puedan haber acaecido efectivamente, pierdan su referencialidad directa con el mundo real.

Ya en el corazón del relato, cabe mencionar brevemente la categoría del personaje por la importancia que cobra su identificación con el autor real y el narrador en la literatura autorreferencial ( $A = N = P$ ). El personaje autoficticio suele afirmar su identidad con el autor a través de la coincidencia de sus nombres, o al menos de sus apelativos familiares. También la homodiégesis suele ser una fuente de persuasión a la que puede recurrir el autor para insinuar su identificación con el protagonista. Pero más allá de estos recursos tradicionales, la autoficción, de acuerdo con su concepción polifónica de la identidad, tiende a desestructurar la noción de personaje como álter ego literal del autor. En muchos casos, los personajes que representan al autor son «relatores», es decir, conscientes de estar inmersos en una narración<sup>283</sup> a través de la que ellos mismos

282 Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *art. cit.* pp. 178-196; y *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, The Hague, Mouton Publishers, 1982.

283 De acuerdo con la división creada por H. James y desarrollada por F. K. Stanzel entre «personajes relatores» (plenamente conscientes de estar implicados en un acto de narración) y «personajes reflectores» (inconscientes de su implicación en semejante acto), podemos afirmar

tratan de comunicarse con el narratario y el lector (por ejemplo *Penúltimos castigos*, *Soldados de Salamina*, etc.). En el caso de las autoficciones de tono ensayístico (*Negra espalda del tiempo*, *Como un libro cerrado*) este fenómeno se combina con el ocultamiento del protagonista tras el discurso metaliterario del narrador, empeñado en desarrollar un discurso crítico en el que actualizar la figura del autor. Estos personajes pretenden, en todo caso, configurarse como versiones literarias del autor a través de las que el pacto pragmático autobiográfico sólo pueda establecerse de una manera ambigua.

---

que los personajes protagonistas típicos de la autoficción pertenecen a la primera categoría. Es decir, combinan su confesada identificación con el autor con su plena conciencia sobre su situación metaficticia; véase Franz K. Stanzel, «Towards a 'Grammar of fiction'», *Novel*, 11: 3 (1978), pp. 247-264.

### **5.4.3. Algunas conclusiones pragmáticas**

Una vez desarrollados todos los niveles teóricos relevantes en el esquema pragmático de la comunicación literaria, se dedicarán ahora algunas líneas a reflexionar sobre sus implicaciones. En concreto, se retomará aquí la definición de la autoficción como una manifestación textual formalmente ficticia pero con un comportamiento pragmático pseudoautobiográfico para explicar por completo su significado. Puesto que en el epígrafe 5.3.6, «Algunas conclusiones formales», se había ahondado ya en la primera parte de la definición —respecto a las consecuencias semánticas derivadas de la disposición formal del texto autoficticio—, ahora resulta oportuno centrarse en desarrollar la segunda parte. Para ello, se resumirán a continuación los comportamientos pragmáticos autoficticios que se han ido exponiendo a lo largo de este capítulo sobre cómo la autoficción imita el pacto de lectura autobiográfico. Además, al unir estas ideas con la teoría de los mundos posibles, se podrá observar la gran complejidad de las relaciones pragmáticas que afectan finalmente al estatuto de la autoficción.

Hasta el momento, se ha analizado cómo el texto autoficticio combina las características de las escrituras de ficción y de no-ficción para construir un entramado de sorprendente alcance: un mundo imaginario donde la persistente ironía del narrador y el juego revelador de los mecanismos literarios socava la existencia ficcional, pero donde la identificación de autor/narrador produce un acercamiento referencial al mundo real. Para ello, el autor dedica sus esfuerzos retóricos a desdibujarse tras la ficción y a sugerir posibles conexiones entre él mismo y el narrador. Con este fin, la autoficción escoge peculiaridades estilísticas propias de la narrativa de ficción y también de no-ficción. Entre los efectos destinados a potenciar la impresión de verosimilitud y referencialidad que maneja la autoficción destacan tres fundamentales: la coincidencia del nombre propio del autor con el del narrador-personaje, el formato del discurso (sobre todo si es de corte autobiográfico) y las semejanzas razonables entre el mundo posible ficticio creado en el libro y la realidad extratextual según la conoce el lector. Frente a estos mecanismos, la autoficción emplea también recursos destinados a potenciar el aura ficticia del conjunto. Entre ellos destacan también tres: primero, la disposición, intriga y suspense de la trama textual; segundo, la indeterminación referencial espacio-temporal; y tercero, la deformación de hechos históricos o autobiográficos conocidos públicamente. Todos estos recursos son combinados en una red de palabras donde, al final, parece poder intuirse la omnipresencia supervisora del autor. Como si éste se resistiera a ceder por completo su voz a esa fuente narrativa imaginaria que es

el narrador (de nuevo, aparece aquí la indecisión de las ecuaciones: ¿Autor = Narrador? ¿Autor  $\neq$  Narrador?). Por todo ello, es posible afirmar que mientras que la no-ficción busca la completa persuasión del lector, la autoficción pide al mismo tiempo ser creída y no ser creída. Aquí radica precisamente ese «soy yo pero no soy yo» que al mismo tiempo expone y oculta al escritor.

La filosofía que anima el espíritu de lo autoficticio conlleva que el conjunto textual final componga un universo ficticio inestable, cuyo narrador carece de la autoridad necesaria para mantener la solidez de su discurso. La combinación de recursos referenciales y novelescos, el uso habitual de reflexiones metaliterarias que revelan la artificiosidad del conjunto y el tono irónico con que el narrador puede poner en duda su propia fiabilidad contribuyen a que la ficción parezca tambalearse sobre sí misma. Por ello, la posibilidad de interpretar el texto como un conjunto referencial aparece ante el lector como una manera de estabilizar la narración y de encontrar, ahora en la figura del autor real, un enunciador fiable. Por supuesto, este intento también resulta imposible, ya que la autoficción rechaza cualquier forma de compromiso de veracidad textual o paratextual. Por tanto, la estrategia lectora debe pasar por este inevitable proceso de duda y de asignación variable del texto, unas veces a la responsabilidad de un narrador ficticio y otras a la de un autor elusivo.

En consecuencia, resulta básico observar la importancia que en un plano pragmático cobra en este tipo de escritura la figura del autor implícito. A pesar de que los receptores de cualquier otro género literario también tengan en cuenta dicha categoría en sus lecturas (pues resulta necesario que el lector cree su propia imagen sobre el autor de ese texto), su papel en la autoficción debe ser investigado con especial atención. De hecho, su figura alcanza casi a ser una señal de identidad que puede ayudar a diferenciar los textos del espacio autoficticio de las manifestaciones de otros géneros. En la novela es la figura del narrador la que adquiere máxima relevancia, pues él es la única fuente responsable de lo contado; por el contrario, la base funcional de la autobiografía radica en que ésta asienta su poder persuasivo en la solidez de la figura del autor real, quien se convierte en garante y protagonista absoluto del proceso de decodificación. Pero en la autoficción, dada la dificultad de discernir la veracidad de buena parte de los hechos narrados en el texto, el lector está forzado a concebir un autor implícito que será, desde luego, una mezcla inexacta de lo intuitivo a través de la figura del narrador y de lo comprobable de la figura del autor real. Esta figura híbrida resultado de una experiencia lectora individual resumirá la imposibilidad de la literatura no-ficticia de retratar con objetividad a cualquier ser humano; es decir, la ingenuidad de asumir las conclusiones de una lectura autobiográfica como rasgos certeros del carácter de un individuo. Frente a esta filosofía, la

autoficción promulga la libertad de asumir la imaginación y la relatividad como ingredientes para la reconstrucción de una personalidad literaria en permanente cambio; es decir, como fuente de la identidad poética de un escritor y no de un individuo. Por ende, sólo a través de la ideación consciente de esta figura del autor implícito adquiere sentido el juego de ambigüedades autorreferenciales que lleva a cabo la autoficción<sup>284</sup>.

En definitiva, al utilizar algunos rasgos paratextuales y formales propios de la escritura autobiográfica, la autoficción promueve una lectura no-ficticia; es decir, un pacto de confianza que asume que ese texto podría superar una prueba de verdad referencial a pesar de que sólo el autor empírico pueda sostener su versión de los hechos. Sin embargo, el hecho de que se ponga en duda continua la fiabilidad del narrador (a través de la ironía, de cambios de registro súbito y de cierta descontextualización) conlleva que el mundo ficticio quede sin autenticación y que no pueda ser tomado como una manifestación referencial verídica. Mientras que normalmente ningún lector (ni espectador o receptor de otra manifestación artística) sufre dificultades a la hora de distinguir la naturaleza ontológica de lo que está leyendo, la autoficción busca precisamente contravenir las expectativas de la interpretación lectora. Al impedir que el texto oriente al lector hacia una estrategia descodificadora establecida por la tradición de algún género bien asentado, se asegura una ambigüedad de significado que normalmente impele al lector a adoptar una nueva vía de recepción a medio camino entre las anteriores. En fin, toda esta estrategia autoficcional responde a un concepto novedoso de confesión personal, menos relacionado con la objetividad de la autobiografía decimonónica, que con la autenticidad o sinceridad simbólica que sólo una versión ficcionalizada de la propia vida puede conseguir. Así, la figura del autor implícito adquiere, como representante metafórico del autor real, una carga semántica que trasciende el mero relato cronológico de unos hechos historiográficos.

---

<sup>284</sup> Además, en coherencia con lo anterior, la categoría simétrica del autor implícito en el espacio de la recepción, el lector implícito, también adquiere una gran relevancia. Pues aunque todo autor deba crearse una imagen posible de su lector mientras crea un texto, la autoficción es una forma destinada a producir una reacción y una duda muy concreta en su lector. Si el objeto de esa escritura es ofrecer una imagen ambigua de uno mismo, el autor debe tener en cuenta indefectiblemente el contexto de conocimientos en que se va a mover su lector y usarlo para potenciar el efecto de la autoficción.

## 5.5. Formas de autoficción

Aunque el territorio fronterizo de la autoficción da cabida a multitud de experimentaciones con la representación más o menos referencial de la figura del autor, ésta suele entenderse como una forma indivisa de escritura: algo así como una vaga etiqueta con la que señalar a todos los textos que no se adaptan a las premisas de la autobiografía pero tampoco a las de la novela homodiegética convencional. De hecho, es posible que la mayoría de los problemas que surgen a la hora de definir la autoficción como una forma de escritura coherente deriven precisamente de ese intento por abarcar con ella a textos tan diferentes como *El cuarto de atrás* o *La lección de anatomía*.

En este sentido, sería necesario convenir que si bien la autoficción se define por una amplia serie de rasgos generales —que se ha analizado aquí desde una triple perspectiva paratextual, textual y pragmática—, sus manifestaciones prácticas podrían de hecho clasificarse en diversos tipos. Aunque toda autoficción se caracteriza por ofrecer al autor un modo de permanencia en su obra, cada tipo de manifestación permitiría un grado distinto de existencia textual. Es decir, entre la solidez del pacto autobiográfico que afirma la presencia del autor dentro de su texto y la distancia insalvable que la ficción abre entre el autor y su narración, la autoficción procura una escala de diversas existencias posibles dentro del texto. A través de sus múltiples estrategias para mostrar y esconder al autor —unas veces para exponer su memoria personal, otras veces para enmascarar su «yo» tras la ficción— la autoficción propone diversas formas de subsistencia. El «soy yo pero sin serlo» del espacio autoficticio se abre así a diferentes expresiones personales y grados de mayor o menor afirmación de la presencia del autor en su texto. Por este motivo, en vez de analizar la autoficción como una forma compacta y coherente de escritura, aquí se concebirá como un espacio en el que conviven diversos tipos de expresión. Es decir, se trata de imaginar un «espacio autoficticio» abierto a múltiples actualizaciones.

A pesar de que una clasificación por tipos pueda resultar demasiado tosca para reflejar perfectamente la gradación de existencias posibles que caben en el espacio autoficticio, resulta una manera didáctica de visualizar las diferentes manifestaciones que caben en el espacio continuo entre ficción y no-ficción. Por supuesto, se podría tratar de elaborar una tipología de autoficciones acorde con la veracidad referencial del retrato que el autor fija en su texto, es decir con el grado de sinceridad autobiográfica. Pero resulta siempre difícil, y ciertamente poco interesante en el caso de la autoficción, precisar hasta qué punto un autor permanece fiel a su memoria o en qué grado está ficcionalizando su experiencia (si es que, en realidad, esta división es siquiera posible). Así pues, aquí la



investigación se centrará únicamente en la realidad textual y en los aspectos comunicativos que influyen en la recepción de la obra. En concreto, en las siguientes páginas se propondrá una clasificación de autoficciones basada en el grado de distanciamiento entre las categorías del autor y del narrador que cada tipo establece; es decir, según traten de reflejar o más bien de ocultar la memoria y la figura autobiográficas. Para ello se retomarán los aspectos narrativos que en los anteriores apartados han servido para separar la autoficción de otras formas de escritura. A través de la comparación del uso de estos elementos en diferentes obras autoficticias, se observará cómo esos procedimientos narrativos y de comunicación literaria ofrecen matices que permiten al autor manifestarse con más o menos fuerza en su texto.

Mediante estos recursos se dará cuenta de tres tipos de autoficciones: uno más cercano a la tradición del género autobiográfico, otro más próximo a la ficcionalización de la novela y un tercero metafictional caracterizado por su ambigüedad de inspiración ensayística<sup>285</sup>. Así, cada uno de estos tipos o segmentos en el continuo entre ficción y no-ficción se reconocerá por su acercamiento más o menos evidente a uno de los tres géneros vecinos de la autoficción. Esta categorización ayudará a conceptualizar las diferentes formas de acercamiento a la escritura autoficticia de manera sencilla. Estos espacios que aquí se delimitarán para favorecer el estudio del fenómeno autoficticio se apoyarán en matices formales principalmente, más que en indicios paratextuales o pragmáticos. Esto se debe, sobre todo, a que los usos del paratexto dependen de proyectos literarios muy personales así como de políticas editoriales diferentes. La presencia de elementos peritextuales o epitextuales resulta difícil de cuantificar y queda más sujeta al estudio individual de cada libro. Respecto a las implicaciones pragmáticas de cada uno de estos tipos, su funcionamiento comunicativo será parecido y someterán al receptor a un proceso de ideación autorial similar. Por supuesto, las formas de autoficción más cercanas a lo biográfico en el espectro de la gradación ficción/no-ficción facilitarán una lectura más referencial aunque sujeta a sospechas; y en el extremo contrario, la autoficción más cercana a la novela recurrirá a mecanismos que dificultarán la veracidad histórica. La tabla que se adjunta a continuación resume en un solo golpe de vista las diferencias formales que aquí se tomarán en cuenta para agrupar la autoficción en tipos. El efecto de esta combinación se analizará con detalle en las páginas siguientes.

---

<sup>285</sup> Esta gradación retoma el espíritu de la división propuesta por Manuel Alberca para el campo autoficticio en: autoficción biográfica, autoficción y autoficción fantástica (*El pacto ambiguo*, op. cit., p. 182). Como él, se concibe aquí el espacio autoficticio como un campo que se abre de forma gradual entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, pero aquí estos grupos también se delimitarán a través de las peculiares estrategias textuales y mecanismos narrativos que ponen en marcha.

	Voz narrativa	Focalización y distancia	Temas
<b>Biográfica</b>	<p>Voz narradora: homodiégesis (menos objetiva, más verosímil).</p> <p>Voz de los personajes: poco presente (verosimilitud biográfica y distanciación).</p>	<p>Intradiégesis (no se apela al lector, excepto en el paratexto).</p> <p>Omnisciencia (el narrador conoce su propio pasado).</p>	<p>Tópicos autobiográficos (sobre todo infancia y vida adulta).</p> <p>Temas literarios: alusiones a la escritura y a los inicios de la vocación. Falta de intriga o avance teleológico.</p>
<b>Metaliteraria</b>	<p>Voz narradora: homodiégesis (menos objetiva, más verosímil).</p> <p>Voz de los personajes: incorporada al relato (ficcionalización).</p>	<p>Extradiégesis (se apela al lector a menudo).</p> <p>Equisciencia (los acontecimientos se cuentan según ocurren).</p>	<p>Tópicos autobiográficos dispersos. Mezcla de sucesos verosímiles y de dudosa credibilidad.</p> <p>Tópicos literarios: digresiones metaliterarias continuas. Las digresiones parecen impedir el avance de la trama.</p>
<b>Novelesca</b>	<p>Voz narradora: homodiégesis (y en ocasiones heterodiégesis)</p> <p>Voz de los personajes: muy presente (ficcionalización extrema).</p>	<p>Extradiégesis (se apela al lector a menudo).</p> <p>Equisciencia o focalización deficiente (el narrador no conoce todos los hechos).</p>	<p>Alusiones personales (vida adulta sobre todo). Algunos contenidos evidentemente falsos o estilizados.</p> <p>Reflexiones metaliterarias intercaladas. Elaboración de una intriga mínima alrededor de la vida de los protagonistas.</p>

	<b>Modos discursivos</b>	<b>Tiempo y niveles narrativos</b>
<b>Biográfica</b>	<p>Narración / descripción:  Voz del narrador omnipresente.  Verbos mundo contado (estilo indirecto).  Descripciones subjetivas y metafóricas.  Falta de contextualización (lirismo).</p> <p>Comentario en tiempo presente:  Digresiones de interiorización de lo narrado.  Reflexiones nostálgicas y cercanía entre personaje y narrador.</p>	<p>Estructura: yuxtaposición, narración directa.</p> <p>Tiempo del discurso: avance cronológico con saltos y elipsis.</p> <p>Tiempo de la historia: momentos dispersos de un pasado lejano recordados de modo cronológico.</p>
<b>Metaliteraria</b>	<p>Narración / descripción:  Voz del narrador y de otros personajes (estilo directo e indirecto libre).  Verbos mundo comentado.  Sutil contextualización y descripciones rápidas.</p> <p>Comentario en tiempo presente:  Continuas digresiones sin relación aparente, sólo simbólica.  Distancia irónica intratextual entre autor, narrador y personaje.  Cinismo extratextual hacia el mundo.</p>	<p>Estructura: varios niveles diegéticos, digresiones.</p> <p>Tiempo del discurso: avance discontinuo desde el presente con saltos, prolepsis, analepsis, sumarios y elipsis.</p> <p>Tiempo de la historia: momentos dispares del pasado y del presente enlazados de modo subjetivo.</p>
<b>Novelesca</b>	<p>Narración / descripción:  Voz del narrador y de otros personajes (estilo directo e indirecto libre).  Verbos mundo contado.  Sutil contextualización.</p> <p>Comentario en tiempo presente:  Algunas digresiones reflexivas para interiorizar la trama.  Distancia irónica y humorismo entre personaje y narrador.</p>	<p>Estructura: varios niveles diegéticos, intriga (sutil disposición teleológica).</p> <p>Tiempo del discurso: avance cronológico con saltos, prolepsis, analepsis, sumarios y elipsis.</p> <p>Tiempo de la historia: momentos puntuales del pasado y del presente narrativo engarzados por la trama.</p>

### 5.5.1. La autoficción biográfica

*Tiempo de guerras perdidas* de Caballero Bonald, *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares, *Como un libro cerrado* de Paloma Díaz-Mas, *Cosas que ya no existen* de Cristina Fernández Cubas, *Cielo nocturno* de Soledad Puértolas, *No ficción* de Vicente Verdú, *La lección de anatomía* de Marta Sanz, *Tiempo de vida* de Marcos Giralt Torrente son una celebración de la posibilidad que ofrece la ficción para crear un discurso personal y autobiográfico. En líneas generales puede decirse que estas autoficciones combinan tanto la recreación autobiográfica de recuerdos dispares de la infancia y primera juventud como la inclusión de escenas puramente fantásticas, eventos oníricos, intuiciones o recuerdos ajenos; de este modo, la confesión personal queda inserta en un marco ficticio que subvierte el pacto de lectura autobiográfico.

Esta forma de autoficción se caracteriza ante todo por utilizar unos recursos estilísticos cercanos a los de la autobiografía, aunque con algunas peculiaridades textuales que vienen a ofrecer, pragmáticamente, una marcada ambigüedad a la posible identificación del autor con el narrador. De hecho, ya desde el paratexto se juega con alusiones directas al lector (por ejemplo en el prólogo de *Cosas que ya no existen*, *Como un libro cerrado*, *No ficción*, el capítulo que abre *Escenas de cine mudo* o las citas que anteceden a *La lección de anatomía*), donde el autor mismo se dirige a su público para afirmar su intención de hablar sobre sí aunque al tiempo reconozca la dificultad de la tarea dada la naturaleza metafórica de la escritura y la memoria.

Habitualmente este tipo de relato subjetivo se encauza a través de la voz del narrador homodiegético, quien no siempre se identifica con su nombre propio pero que recuerda poderosamente al autor. De hecho, al igual que en la no-ficción autobiográfica, la narración estará dominada principalmente por esa voz del narrador, quien desde el presente de escritura focalizará toda su atención en diversos eventos del pasado. Así, aunque la narración se centre fundamentalmente en las acciones del «yo» personaje, éste sólo alcanzará la palabra en algunas ocasiones gracias sobre todo al estilo indirecto libre y a veces el directo. Mediante este silenciamiento de la figura del personaje, se evita que éste aparezca ante el lector como una figura independiente y en conflicto con su «yo» presente narrador. Pero aunque las intervenciones del personaje sean más escasas que en otras manifestaciones de la autoficción, sirven ya para poner de manifiesto cuánto de añadido ficcional hay en esa recreación de los recuerdos del autor.

En este sentido, la identificación tácita del narrador con el personaje justifica el uso de un punto de vista omnisciente y también la focalización desde los sentimientos del protagonista, que el narrador conoce a la perfección pues fueron los suyos propios. Este tipo de autoficción tiende así a no ofrecer dato alguno sobre la situación presente del narrador, ni a inventarle otro plano diegético o temporal desde el que hablar (como será tan común en otros tipos de autoficción). Es decir, el narrador cuenta su historia de modo directo, desde una atemporalidad totalmente descontextualizada que casa bien con la nostalgia y subjetividad que impregna este tipo de obras. De hecho, aunque el narrador alcanza su propio desarrollo a través de sus abundantes digresiones reflexivas, sus comentarios sobre la actitud del protagonista nunca alcanzarán el grado de ironía y mofa propio de otros modos de autoficción. El tono dominante será de nostalgia y de comprensión, pues la distancia entre personaje y narrador es limitada.

En conjunto, al igual que las memorias u otras formas de escritura personal, la autoficción biográfica busca una excelencia estilística que la sitúe en el rango de lo literario, más allá de la mera recopilación de recuerdos. El lirismo y subjetivismo que inundará su prosa se verá de hecho acentuado por una descontextualización espacio-temporal evidente. El narrador, que puede dedicar sus esfuerzos no ya tanto a la persuasión del lector sino a la creación de un mundo posible verosímil, podrá hacer uso libre de metáforas simbólicas, connotaciones, comparaciones y datos mínimos para la trama pero de gran trascendencia personal. Así, el relato de las peripecias tenderá a mezclarse con descripciones extremadamente subjetivas sobre lugares, personas o emociones pasadas (emitidas por el narrador pero desde la focalización del personaje). Y este flujo narrativo, a su vez, encontrará habitualmente su contrapunto en los comentarios del narrador; unas digresiones que no sólo ofrecen una posibilidad de interiorizar y buscar significado a lo que acaba de ser relatado sino que además serán puntos de reflexión sobre lo que sucedió con todo aquel mundo o sobre el modo en que el narrador, con ojos más maduros, contempla ahora esa época que tanto le marcó.

Las tías siempre se estaban cambiando de ropa. Colgaban los vestidos en el armario o detrás de la puerta. Había perchas colgadas de los tiradores de la ventana, vestidos que llegaban hasta el suelo, ¿dónde podían ponerse las perchas para que los vestidos no rozaran el suelo, para que no se ensuciaran?, habría que colocar unos colgadores más altos, protestaban. Se descalzaban y se sentaban en la cama, doblando las piernas bajo su cuerpo. Sus piernas enfundadas en medias de cristal. Se las acariciaban, complacidas. Se ríen, desdoblan las piernas, las cruzan, rozan las mías, las dejan caer sobre las mías. Hablan de las calles de San Juan de

Luz, del puerto, de los barcos, de las chocolaterías, de las tiendas, de la elegancia, de lo que es chic y de lo que es cursi y vulgar. Lo saben todo. Todo lo que los demás ignoramos. Cuando se van, la casa parece un lugar sin brillo, triste, innecesario.

Quedaba su huella. Los vestidos que habían dejado para mi madre y que luego heredaría yo. Algún sombrero. El favorito de mi madre: negro con una pluma blanca. Cuando se lo pone, mi madre se despega de nosotros. Anda erguida por la calle y todos la miran. Se da cuenta. Esboza una pequeña sonrisa, no para los demás —no devuelve la mirada a nadie—, sino para sí misma.

Quedaba algo más, dentro de mí: el deseo de salir de mi ciudad en cuanto pudiera. No para reunirme con mis tías y trabajar en su tienda de sombreros en San Juan de Luz. Eran admirables, mis tías y los sombreros. Pero soñaba con algo más, sin saber lo que era<sup>286</sup>.

En este pasaje, por ejemplo, puede observarse cómo la narración homodiegética ofrece un punto de vista omnisciente donde la narradora madura domina por completo el discurso, sin dejar que su «yo» pasado llegue a adquirir una presencia evidente. Del mismo modo, las voces de otros personajes no llegan a manifestarse más que a través de la voz narradora, la cual se apropia en estilo indirecto o indirecto libre de los pensamientos ajenos («¿dónde podían ponerse...?») para retransmitirlos desde su punto de vista. Con estos recursos, el tiempo pasado y el presente se funden en un discurso sin límites precisos («se descalzaban y se sentaban... se ríen, desdoblán las piernas»). Todo ello en un tono lírico donde la infancia aparece todavía como un tiempo cercano y capaz de influir poderosamente en el presente narrativo («sin brillo, triste, innecesario»). En este sentido, los episodios narrativos como éste pueden combinarse con pasajes de reflexión introspectiva que caracterizan al narrador acometiendo saltos temporales engarzados sólo por meras asociaciones subjetivas.

Por otra parte, destaca también en esta forma de autoficción la disposición estructural de los eventos a lo largo del relato, que no alcanzan a constituirse en una trama propiamente dicha sino que se ensartan en un simple hilo temporal algo difuso, cuyos hitos están constituidos por pequeños eventos de una importancia puramente subjetiva. La disposición cronológica se verá interrumpida sólo por grandes elipsis, algunas rememoraciones (analepsis) y pequeños avances sobre el futuro (prolepsis), pero su disposición global será muy fragmentaria. A este respecto, por ejemplo, *Como un libro cerrado* ofrece algunas escenas puntuales relacionadas con procesos de recepción y de creación que abarcan los primeros dieciocho años de vida de la autora; *Cosas que ya no existen* se ocupa de peripecias diversas acaecidas a lo largo de toda la vida de la protagonista; *No ficción* toma lugar en un periodo indefinido del que se van contando anécdotas diversas sin un claro orden cronológico. Semejante

---

286 Soledad Puértolas, *Cielo nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 11-12.

inconexión casa con la idea general que rige este tipo de escritura: es difícil encontrar un significado global que dé sentido a las piezas de la vida más allá de sí mismas, porque la personalidad no es más que una autonarración en proceso de reelaboración constante. Y aquí radica precisamente una de las características básicas de toda autoficción: su renuncia a ser prueba de cualquier tesis o a defender ninguna idea preconcebida, sobre todo si no tiene que ver con la propia vida privada o imaginaria del autor. En este sentido, el objetivo de persuasión que dominaba la autobiografía ha sido sustituido por un simple deseo de autonarración y reflexión personal.

Respecto a los temas propios de esta manifestación concreta del espacio autoficticio, destacan los tópicos habituales de la escritura autobiográfica: infancia, adolescencia, muertes familiares significativas, primeros amores, puntos de inflexión de la madurez... Aunque, en este caso, dichos eventos se caracterizarán, primero, por aparecer siempre mezclados con anécdotas de mínima trascendencia (o meramente psicológica), y segundo, por presentarse muy descontextualizados, sin referencias espacio-temporales evidentes y con un uso limitado de nombres propios. Todo lo cual se enmarca en un avance sin intriga, dado que la mayoría de anécdotas son independientes y parecen huir de las conclusiones o interpretaciones significativas generales. Las referencias metaliterarias, aunque también ocupan su espacio, no dominan ni paralizan la narración —como sí sucederá en otras formas de autoficción—, sino que serán un mero apoyo más para el desarrollo narrativo del conjunto biográfico.

En conclusión, partiendo de una concepción de la identidad como construcción significativa de recuerdos reales mezclados con olvidos y remedos posteriores, este tipo de autoficción podría definirse como una «novela de la memoria». Un tipo de reconstrucción autobiográfica deficiente y fragmentaria cuyo objetivo social no alcanza el grado de compromiso de la autobiografía. La inestabilidad de la narración y falta de autoridad del narrador colaboran para conformar un proyecto personal marcado por la ambigüedad y el influjo de la novela.



### 5.5.2. La autoficción metaficticia

Este tipo de autoficción, en oposición a la biográfica, no persigue tanto una evocación artística de la memoria como la creación de un espacio literario que garantice la pervivencia del autor dentro de su propio texto. Así, a pesar de que en la obra se proponga una ficcionalización de algunos recuerdos del autor, el objetivo final no será —como tampoco lo es en la autoficción biográfica— la elaboración retrospectiva de una personalidad autobiográfica, y sólo apenas la recuperación narrativa de algunos recuerdos de gran calado personal para el autor. Más bien se pretende retratar al autor en su presente de escritura y, sobre todo, actualizar su presencia dentro del texto. Es decir, en este caso el fin de la ambigua identificación entre autor y narrador no consiste en ofrecer una serie de testimonios más o menos coherentes con la identidad de aquél. Se trata aquí de mostrar al escritor en su proceso de autoinvención: en su tarea de construirse una identidad más literaria que biográfica al tiempo que escribe. *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, *Dafne y ensueños* de Torrente Ballester, *Penúltimos castigos* de Carlos Barral, *Estatua con palomas* de Juan Goytisolo, *Historia de un idiota contada por él mismo* de Félix de Azúa, *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías, *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas, *La loca de la casa* de Rosa Montero son buenos ejemplos del funcionamiento de esta modalidad de escritura.

La voz dominante será de nuevo homodiegética y el punto de vista preponderante será también el del narrador y protagonista. Aunque todo ello con el matiz del uso preferente del modo del comentario para interrumpir el relato con digresiones extraliterarias en tiempo presente. En este sentido, aunque este narrador se desdoble en un «yo» personaje y se ocupe de relatar algunas peripecias de su infancia o juventud, normalmente en un espacio bastante bien contextualizado y definido espacio-temporalmente, su punto de vista acabará desviándose hacia el presente de narración atemporal, que es el tiempo de las verdades generales. Por ello, aunque en esta forma de autoficción el protagonista y otros tantos personajes de la historia puedan llegar a alcanzar entidad y se manifiesten en estilo directo con libertad, el narrador siempre acabará por sojuzgar al resto de voces, aunque su discurso parezca a veces no tener un objetivo claro. El uso continuo del modo del comentario garantizará así que el narrador imponga su mirada presente sobre los hechos del pasado.

De esta dominancia del modo reflexivo, nace no sólo la tendencia del narrador a opinar y juzgar cuestiones extratextuales de todo tipo, sino también la brecha por la que se podrá introducir el tono irónico que gobernará sus

relaciones intratextuales con el personaje. Es decir, el «yo» narrador, situado en un momento posterior desde el que su opinión sobre el mundo parece más segura, tenderá a mofarse de la inexperiencia y errores del «yo» personaje, quien aparece así como un ente lejano e incomprensible. Este tono irónico dirigido tanto a elementos del mundo extraliterario como a los personajes y anécdotas del propio texto puede adoptar matices más indulgentes, por ejemplo en *El cuarto de atrás*, o llegar hasta extremos de dolorosa caricaturización, como en *Historia de un idiota contada por él mismo*:

Poco más se puede añadir sobre este periodo vacío y estéril que es la infancia, años de absoluta supeditación y dependencia llamados por los explotadores «años de felicidad infantil», como no sea el ataque del que fui víctima por parte de mi primer Médico, un inepto, como la práctica totalidad de la profesión, que dictaminó cáncer de huesos en donde sólo había un golpe fortuito y una cojera simulada para hacer juego con la sonrisa. Aquel suceso grotesco tuvo como resultado una segunda decisión formativa: la de no ponerse enfermo jamás, pues es en momentos de debilidad cuando aprovechan para reducirte a escombros. Y puedo asegurar que me he mantenido incólume, con una salud de hierro, excepto en un par de ocasiones que me pillaron con la guardia baja; la primera cuando me inyectaron la vacuna de la difteria, a la que soy alérgico, y me dejaron tendido en la cama, paralizado de medio cuerpo para abajo; la segunda cuando simulaban repararme el tabique nasal, roto en una caída de las paralelas —¡cómo recuerdo el agradable olor a húmedo en el momento de precipitarme sobre la nariz!—, simulación consistente en una carnicería en las inmediaciones de la pituitaria que me ha dejado sinusítico crónico, sujeto perpetuo de infecciones nasales y futura víctima de una asfixia mortal. No, no se debe estar nunca enfermo cuando se proyecta una vida de absoluta desdicha e investigación del contenido de la felicidad. Hay que sonreír y estar sano, aun a costa de la salud<sup>287</sup>.

Todos los rasgos hasta ahora mencionados ponen de relieve la influencia que ejerce el ensayo literario sobre este último tipo de autoficción. Ambas formas de escritura se caracterizan por un estilo más reflexivo que narrativo en el que prima la subjetividad del narrador. Su voz se actualiza de manera continua en la enunciación del discurso, de modo que el relato se ve continuamente interrumpido por reflexiones extraliterarias en tiempo presente («un inepto, como la práctica totalidad de la profesión... no se debe estar enfermo nunca») donde parece abrirse un vía de comunicación directa con el pensamiento del autor. Pero si en el caso del ensayo las dos instancias enunciativas se identifican por completo, en el de la autoficción sólo lo hacen de forma ambigua. Es decir, por lo que respecta a la autoficción, el estilo ensayístico está aderezado por un componente de ficción que impide interpretar las reflexiones del narrador como

---

<sup>287</sup> Félix de Azúa, *Historia de un idiota contada por él mismo* [1986], Barcelona, Anagrama, 2002, p. 12.

plenamente representativas del pensamiento del autor. Ello se debe a que, a diferencia del ensayo, el objetivo primordial de la autoficción no consiste en persuadir al lector sobre la veracidad de las reflexiones expuestas sino en crear un mundo ficticio propio aunque inestable. En el caso de, por ejemplo, *Negra espalda del tiempo*, las meditaciones heterogéneas que componen la narración no pueden ser atribuidas enteramente al autor a causa de la distancia que la ficción abre entre éste y el narrador. La ironía con que el autor se retrata a sí mismo, la inserción de hechos improbables o los avisos explícitos sobre la escasa fiabilidad de la escritura contribuyen a crear esa distancia ficticia que pone en duda la supuesta subjetividad del discurso. Por todo ello, tanto la ficción como el estilo ensayístico contribuyen a convertir el discurso personal en un modo de camuflaje del autor.

Respecto a sus rasgos estructurales, la disposición abismada de los diferentes niveles de narración es tal vez el rasgo más común de esta forma de autoficción. La presencia continua y exigente del narrador en su texto hace que éste busque situarse en un punto de su propia historia desde el que ejercer su derecho a hablar sobre el segundo nivel diegético (o de narración) de la trama: su historia pasada. Este primer nivel diegético puede estar constituido por diferentes excusas: la entrevista con un problemático interlocutor en *El cuarto de atrás* y *Estatua con palomas*, la terapia médica que exige poner por escrito el último año de vida al protagonista de *Penúltimos castigos*, la escritura de un supuesto libro sobre el contenido de la felicidad en *Historia de un idiota contada por él mismo* o una conferencia sobre la ironía en *París no se acaba nunca*. Además, al igual que la autoficción biográfica, la de carácter metaficticio tiende a elaborar un discurso fragmentario que desestabiliza el mundo ficticio construido por el texto. En efecto, la narración se compone de diversos relatos que se suceden sin llegar a concluirse, la estructura narrativa está descentrada y el orden de los diferentes fragmentos no parece responder a ninguna necesidad ni disposición teleológica evidente. Todo ello es debido a que la creación narrativa del mundo imaginario está subordinada a la elaboración de otro discurso paralelo de orden metaliterario; es decir, la reflexión sobre el propio acto enunciativo se impone a cualquier recreación fantástica plenamente coherente.

Otra característica peculiar de esta forma de escritura radica en que no sigue ninguna línea argumental ni temática evidente; a pesar de estar habitualmente introducido por un breve marco temático, sólo el afán de contar parece guiar el cauce de las reflexiones. Así, por ejemplo, *Historia de un idiota contada por él mismo* es una narración autoficticia cuya trama se teje en torno a una supuesta investigación sobre la naturaleza de la felicidad que lleva a cabo el protagonista. Este tema guía la estructura general del relato de modo que, progresivamente, se

proponen diversas investigaciones sobre diferentes tipos de felicidad (política, amorosa, filosófica, etc.). Sin embargo, alrededor de este hilo conductor, surgen pronto infinitas reflexiones que paralizan la narración autobiográfica o ficticia para desviarse por los caminos de la crítica literaria, la cita y comentario compulsivo de otros textos, y la reflexión sobre el proceso de creación artística. En este sentido, los tópicos autobiográficos, aunque inevitablemente están presentes en el desarrollo argumental y alcanzan diferente importancia, quedan relegados por los aspectos literarios que han determinado el desarrollo biográfico del protagonista-autor.

En definitiva, el discurso metaliterario es el verdadero motor de esta forma de escritura que consigue así introducir la voz del autor en un discurso ficticio. En este equilibrado discurso la autobiografía y la ficción son recursos narrativos que logran incluir en el texto la voz del autor al mismo tiempo que esconden su persona. De esta manera la autoficción alcanza un grado de ambigüedad que sólo el lector está en disposición de interpretar.

### 5.5.3. La autoficción novelística

En el extremo del espacio autoficticio más cercano a la novela, todavía existe una posibilidad de escritura donde la creciente distancia entre autor y narrador permite una posible identificación pragmática. Este tipo de autoficción desarrolla una historia novelesca cuyo argumento da sólo una pequeña cabida a las confesiones o a los recuerdos, ya que no pretende retratar al autor como hombre sino como escritor y, por lo tanto, desdibujarlo en cierto modo bajo la máscara de la ficción. Esta forma de escritura se encuentra relacionada con las corrientes subjetivas que dominan la producción artística contemporánea y con la avidez que muestra el público por cualquier manifestación de una vida real (diarios, *reality shows*, *blogs*, etc.). Siguiendo esta tendencia, la novela ha encontrado en la autoficción una manera de introducir (al menos aparentemente) la vida del autor en la ficción. Entre los ejemplos más interesantes destacan *Volver a casa* de Juan José Millás, *El dueño del secreto* y *Sefarad* de Manuel Muñoz Molina, *Tranvía a la Malvarrosa* de Manuel Vicent, *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz* ambos de Javier Cercas y *Finalmusik* de Justo Navarro.

Siendo tal la importancia que alcanzan las reflexiones digresivas en este tipo de textos, al igual que sucede en la autoficción metaliteraria, el modo del comentario prevalece y compite con el relato. En este sentido, destaca la manera en que los múltiples personajes que se enredan en las peripecias del protagonista alcanzan una voz propia diferenciada que se expresa en estilo directo con gran libertad. Además, por lo que respecta al narrador, dado el excepcional grado de distancia que aquí se abre entre el autor y su narrador, a veces el relato puede estar dirigido desde la heterodiégesis omnisciente: por ejemplo *Volver a casa* o *Sefarad* (donde la identidad entre las instancias narrativas se asegura por otros procedimientos temáticos). Sin embargo, lo más habitual es que el narrador asuma en primera persona el relato de las peripecias de su personaje de una forma directa: sin la nostalgia pero tampoco la gran distancia temporal que caracterizaba a la autoficción biográfica, ni la ironía cruel que el narrador proyectaba sobre su protagonista en la autoficción metaliteraria. En este caso, normalmente el presente de la historia es también el presente de narración, por lo que se da cuenta de los hechos desde una perspectiva equisciente (*La velocidad de la luz*, *Finalmusik*), o incluso el narrador acude a una focalización deficiente, pues él mismo no puede conocer todos los hechos (*El dueño del secreto*, *Soldados de Salamina*). La razón de esta limitación en los conocimientos del narrador es compleja; si en la autoficción biográfica el narrador, muy cercano al autor, conoce perfectamente los movimientos de su

personaje pues ambos forman un mismo «yo», en la autoficción novelística es más amplia la brecha ficticia que se abre entre estas instancias, de modo que en el desarrollo argumental vienen a intervenir otros muchos personajes y tramas, que el narrador, en pro de la verosimilitud, no puede conocer completamente. Este complejo equilibrio que la autoficción novelística busca entre su obvia condición ficticia y su pretendido sentido autobiográfico se manifiesta también en algunos mecanismos extradiegéticos que vienen a poner de relieve la naturaleza ambigua de esta escritura. Así, aunque escasean las alusiones directas al lector, sí abundan las concesiones metaliterarias que (no ya en el modo del comentario, sino en el propio relato) insinúan la naturaleza artificial del texto y su sentido biográfico:

Juan pidió al taxista que le dejara en un punto algo alejado de la casa de Laura porque no quería seguir escuchando la radio. Se bajó del coche y caminó sin prisas intentando hacer cálculos relacionados con la actividad que le había conducido a Madrid. Pero dedujo que no podía hacer nada, excepto esperar a que su hermano le siguiera enviando mensajes que indicaran el camino a seguir. La idea le provocó algún desasosiego, pues le hacía sentirse como el personaje de una novela escrita por otro, como un ser vaciado de iniciativa personal que recorría las calles, veía a Laura o se recluía en el hotel no tanto por su propia necesidad como por la indeclinable voluntad de quien, desde las sombras, se había hecho cargo de su vida para manipularla dirigiéndola hacia un destino que a lo mejor resultaba indeseable. Pensó con cierto grado de malignidad placentera que tal vez, en un momento dado de aquella trama organizada por José, él podría actuar por su cuenta, deshaciendo el oscuro papel que tenía asignado y poniendo la trama a su favor, a su servicio y en contra de los intereses de quien creía manejarla. Sólo era cuestión de esperar, y en eso era un experto porque llevaba años esperando, alimentando un deseo que no había podido reconocer como suyo, pero que desde el día anterior no había dejado de crecer en aquella dirección que finalmente podía llegar a hacer de él un individuo<sup>288</sup>.

Las alusiones a la escritura del libro que el lector tiene entre manos (*Volver a casa*, *Soldados de Salamina*), la inclusión de famosos escritores como protagonistas de la historia (*Sefarad*, *París no se acaba nunca*), las parodias culturales y el tono conscientemente metaliterario en los comentarios del narrador, quien jugará también a recordar al lector que aquello que tiene entre sus manos en un dispositivo artificial, son mecanismos que paralizan la lectura ficticia del texto para problematizar su descodificación por parte del lector («Pensó con cierto grado de malignidad placentera que tal vez, en un momento dado de aquella trama organizada por José, él podría actuar por su cuenta»).

Por lo que respecta a la distribución estructural de los episodios, en este caso destaca un aspecto revelador: la búsqueda de una trama o intriga que dirija

288 Juan José Millás, *Volver a casa* [1996], Madrid, Alfaguara, 2006, pp. 52-53.

los acontecimientos. La distribución de esos hechos viene así marcada por el conocimiento limitado del narrador (que actúa y descubre los sucesos al mismo ritmo que los lectores) y la limitación temporal (los acontecimientos se suceden en un periodo concreto en el que se acumulan las peripecias, creándose así cierto suspense), todo ello fomenta una disposición que sigue una línea argumental más clara que en las anteriores manifestaciones del espacio autoficticio. La existencia de una trama con intriga es tal vez el indicio más evidente de la proximidad de esta forma de escritura con la novela: el espacio meramente expositivo de las imágenes autobiográficas y de la reflexión ensayística queda abandonado en pos de una significación mayor que sólo la ficción, con su capacidad simbólica, puede aportar.

Temáticamente, este tipo de escritura suele concentrarse en mostrar la faceta creadora del autor y en revelar el proceso de confección del texto literario. En lo que se refiere a la exhibición de rasgos personales del autor, éste prefiere ocultarse detrás de un narrador y un personaje ficcionalizados con los que comparte su nombre y algunos rasgos autobiográficos evidentes (origen, profesión, libros publicados). De este modo, la identificación entre autor y narrador es aún ambigua pero no tan estrecha como en otros tipos de autoficciones. Ello se debe a que esta forma de autoficción deja en segundo plano la reconstrucción de la memoria autobiográfica para privilegiar otro tipo de experimentación con los personajes posibles del autor. En cierto modo, se centra en la recreación de las vidas o «yoes hipotéticos» (en palabras de Javier Cercas<sup>289</sup>) que el escritor puede imaginar para sí mismo a través de autoparodias, recreaciones imaginarias y discursos sobre las propias concepciones literarias<sup>290</sup>.

En definitiva, la labor de este tipo de autoficción va más allá de una recreación libre de los recuerdos porque la disposición artificial y teleológica inherente a la estructura narrativa permite otorgar una significación más coherente a la memoria. Es decir, la posibilidad de un fin narrativo otorga un significado a aquellas experiencias que son vividas en realidad como eventos dispersos y sin finalidad aparente. La ficcionalización casi total de la memoria permite que los elementos biográficos se inserten en una estructura significativa que admite incluso la posibilidad de observar la vida como un conjunto ya

---

289 Elsa Fernández-Santos, «Javier Cercas y Juan José Millás debaten sobre el desdoblamiento del narrador», *El País* (28 de mayo de 2005), p. 39.

290 Philippe Lejeune insinuó que la autoficción podía entenderse como la literatura del «y si», ya que ofrecería al escritor la posibilidad de ensayar sus vidas no vividas a través de sus personalidades literarias («L'irréel du passé», *Autofictions & Cia*, op. cit., pp. 19-42). También Mario Vargas Llosa ha insistido en estas ideas en «El arte de mentir», *Revista de la Universidad de México*, 40: 42 (1982), pp. 2-4; reimpresso en *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullà (ed.), Madrid, Crítica, 1996, pp. 269-275.



consumado (algo que ni la vida ni la autobiografía permiten y que explicaría la propensión de algunos escritores autoficticios a relatar su propia muerte). Este tipo de autoficción es, finalmente, un experimento de fusión con la realidad que acude a estrategias de ambigüedad pragmática para conseguir que el lector dude a la hora de separar al autor del narrador. Aunque ya muy cerca de la ficción novelesca tradicional, este tipo de escritura autoficticia busca asegurar al autor una forma de íntima confesión literaria y humana.

#### **5.5.4. Algunas conclusiones genotípicas**

A menudo se ha considerado que la autoficción conforma un sólo género de carácter heterodoxo que daría cabida a todas aquellas manifestaciones literarias a caballo entre la novela y la autobiografía. Sin embargo, en consonancia con la visión pragmática propugnada en estas páginas, aquí la autoficción se describe como un extenso territorio creativo que permite expresiones e interpretaciones variables de la identidad personal. Este espacio intermedio se alcanza a través del uso de un conjunto de recursos que aprovechan el horizonte de expectativas del lector.

En concreto, en esa distancia que se abre entre la escritura personal biográfica y la recreación íntima imaginaria, se han distinguido aquí (por razones didácticas) tres formas concretas de autoficción. Esta breve tipología trata de dar cuenta de los diferentes grados de existencia que permite el espacio autoficticio: una autoficción biográfica, una autoficción novelesca y una autoficción metaficticia que ocuparía una posición intermedia entre las anteriores. Estas tres manifestaciones constituyen un espacio continuo en el que la existencia del autor en su texto y la fortaleza de su identificación con el narrador pasa por diferentes grados.

En la autoficción biográfica la presencia del autor se afirma claramente en el texto. La voz del narrador se retrotrae al pasado de forma directa sin dejar ver apenas algún destello de su caracterización ficticia. Los personajes tampoco llegan a alcanzar voz directa, sino que todo su discurso es encauzado por la enunciación del narrador, como sucede en la autobiografía. No se trata sin embargo de un repaso completo y coherente a la infancia o juventud del autor, sino de un cúmulo de peripecias yuxtapuestas en orden cronológico. Su selección responde sólo a motivos subjetivos, sin que ninguna trama o tensión teleológica ordene su progresión. Las reflexiones se entremezclan con la descripción de un pasado nostálgico que, aunque vago y descontextualizado, todavía aparece sentimentalmente cercano. En resumen, esta forma autoficticia se caracteriza por asumir abiertamente la inextricable mezcla de imaginación y recuerdos reales que compone la memoria así como la personalidad individual (pues esta fusión es precisamente la clave que permite dar un significado coherente a los acontecimientos arbitrarios que conforman el devenir de la vida). Desde este punto de vista, los esfuerzos de la autobiografía convencional por recrear de modo veraz la vida y disponer sus episodios en una progresión de aprendizaje resultarían superfluos, pues conllevan una manipulación del «yo» tal vez menos auténtica que la recreación imaginaria de la autoficción. Por tanto, el espacio

autoficcional más cercano a la confesión autobiográfica celebra la posibilidad de incluir la voz autorial dentro de un mundo ficticio que aporta una nueva visión sobre la identidad personal.

Por su parte, en la autoficción novelística la figura del autor es deliberadamente difuminada a través de la máscara de la ficción. Se trata de una autoinvención personal dirigida a ocultar la verdadera personalidad del escritor y dotar de un significado más amplio a toda la narración. La disposición de la estructura narrativa es más libre, y se crean tramas enfocadas en otros personajes además de en el protagonista (quien de hecho, aparece por lo general fuertemente caricaturizado). La ironía se convierte en una máscara desestabilizadora que impide dotar de verosimilitud al retrato. Ello se debe a que la recreación ficcionalizada de hechos biográficos sirve aquí como estrategia para afirmar la supervivencia del autor en su texto al mismo tiempo que se borran sus huellas autobiográficas. No se trata de negar la memoria, sino de construir otra de amplio contenido ficticio que explore los personajes hipotéticos del autor. En definitiva, esta recreación personal revela la facilidad con que la autoficción se sirve de añadidos imaginarios como un elemento perfectamente válido de autorreflexión.

En un punto intermedio, se sitúa la autoficción caracterizada por su plena ambigüedad en la identificación de autor y narrador. La clave de este tipo de autoficción de corte metaliterario radica en el cruce de la narración novelística, la autobiografía, el ensayo y la crítica. La estructura del discurso se duplica en una narración de acontecimientos (ficticios o autobiográficos) y una narración metafictional que surge de la reflexión sobre la primera. De este modo, la voz del autor no sólo parece llegar a tomar parte en su texto, sino que incluso paraliza el discurso con sus comentarios en presente. Por tanto, la categoría del autor pervive en su texto aunque sólo de manera sutil, pues el conjunto pinta un retrato intelectual más que privado. En este caso, la ambigüedad entre las instancias narrativas se concibe como una posibilidad de negar la muerte del autor introduciéndolo en su texto pero sin descubrir nada verídico sobre él.

En conclusión, estos tres grados aquí delimitados no deben ser tomados de modo estricto, sino más bien como una guía interpretativa de las posibles manifestaciones autoficticias. Las posibilidades de realización de la voz del autor dentro de su texto son numerosas, y varían según el grado de inestabilidad a que la ambigüedad narrativa haya empujado el mundo ficticio desarrollado. De esta disposición problemática y del uso de elementos textuales propios de la no-ficción surgirán además diversos caminos de descodificación lectora.

Enfrentado a la ambigüedad que cualquier forma de autoficción exhibe, el receptor será el encargado de fijar una interpretación donde —en mayor o menor grado— participará como referente la figura del autor real.

## 6. Antología comentada

A pesar de que la mezcla de ficción y autobiografía puede rastrearse en toda la historia de la literatura, el nacimiento de la autoficción propiamente dicha está relacionado con los procesos de desgaste del género autobiográfico y de la figura del autor que se fueron gestando a lo largo del siglo xx. Más concretamente, dentro de las letras españolas el verdadero arranque de la autoficción puede fecharse justo tras el fin del franquismo, durante el auge generalizado que vivió la literatura autobiográfica. Desde entonces, la autoficción ocupa un lugar importante en la producción española de escritura personal<sup>291</sup> aunque su reflexión personal sobre el proceso de creación literaria no parezca convertirla en un producto dirigido a un público masivo<sup>292</sup>.

Con el objetivo de completar el análisis teórico desarrollado hasta este punto, las siguientes páginas proponen un estudio textual de doce autoficciones publicadas en España a lo largo del periodo democrático. Estos comentarios

.....  
<sup>291</sup> M. Alberca estima que desde la década de los ochenta el número de autoficciones en la literatura española e hispanoamericana puede calcularse en unos doscientos títulos («La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción», *Autobiografía en España: un balance*, op. cit., pp. 235-255, p. 236).

<sup>292</sup> «La última oleada novelesca que invade las mesas de los editores, imagino que promovida por el éxito y el poderío expansionista de la narrativa de Vila-Matas y en cierto grado de Javier Marías y Antonio Muñoz Molina, se corresponde con la denominada novela-real o ficción-realista, allí donde las fronteras entre la escritura del alma y la tradición de la novela se difuminan en aras de un estilo digresivo y narcisista (el virtuosismo del “yo”) en la que el texto se articula lábil pero elegantemente alrededor del exhibicionismo de la sensibilidad (emocional o intelectual) del “yo” del escritor, de sus obsesiones más sutilmente literarias, del descarado despliegue de su familiaridad con la crème de la crème literaria, o del encomio y autoencomio de la escritura como comunión que se ofrece a los lectores como único espacio sagrado donde la libertad es posible y las esencias literarias se muestran como únicas aduanas eficaces frente a las vulgaridades de la vida o la hortez de los realismos literarios», Constantino Bértolo, «La narrativa sumergida», *Ínsula*, 688 (abril 2004), pp. 11-13, p. 13.

prácticos tomarán en cuenta no sólo la materialidad del texto analizado, sino también las circunstancias de la recepción de la obra y la reacción general del público. De este modo, el examen formal dialogará con el análisis del contexto pragmático que ha determinado los procesos de lectura de cada obra. Por último, cada análisis se acompañará también con extractos de extensión variable seleccionados por resultar especialmente reveladores acerca de la naturaleza de la autoficción.

## 6.1. Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás* (1978)

Más de una década después de su muerte, la figura de la salmantina Carmen Martín Gaité (1925-2000) sigue ocupando un puesto relevante en el panorama literario español contemporáneo. Su heterodoxo estilo de escritura continúa atrayendo a multitud de lectores y ofreciendo un fértil campo de estudio filológico. Su nombre es normalmente situado entre el de los miembros de la llamada generación del cincuenta, también conocidos como «Niños de la guerra» pues fueron la última generación de escritores españoles que vivió, aún en su infancia, el conflicto de la Guerra Civil. Este grupo es celebrado sobre todo porque, alrededor de 1950, fue pionero en la investigación de nuevos caminos para la creación literaria más allá del realismo social propio de la producción narrativa española de la posguerra. En líneas generales, estos escritores se apartaron del objetivismo propio de la novela de los años cuarenta para buscar nuevas formas dialógicas de plasmar la realidad desde el punto de vista cada vez más presente del autor-narrador. Pero después de los años cincuenta, la extensa obra de Martín Gaité siguió siempre unas premisas y unos caminos muy personales que rondan casi siempre las mismas obsesiones: la condición femenina, el diálogo entre mujeres y las oposiciones habla-escritura, memoria-desmemoria, realidad-ficción. Todas estas ideas, fijas a lo largo de su carrera, encontraron sin duda su mejor reflejo en la obra que ahora se analizará.

Con el paso de los años, textos como *Entre visillos* (1957) o *Retahílas* (1974) se han impuesto tal vez de cara al público lector como los favoritos de entre toda su producción. Sin embargo, ha sido su novela pseudoautobiográfica *El cuarto de atrás* la que más atención ha recibido por parte de la crítica. Aunque comercialmente esta obra ha quedado finalmente relegada por otros textos menos experimentales, supuso una pequeña conmoción para las letras posfranquistas en el momento de su publicación. La novela recibió el premio Nacional de Narrativa en 1978 y fue alabada por renunciar al desfasado realismo que todavía imperaba en las letras españolas. Como señalara Blas Matamoro en una acertada crítica de la época, tras el interés por los pequeños detalles de la intrahistoria franquista, el estilo coloquial plagado de modismos y la aparente transcripción literal de los diálogos (es decir, tras el aspecto realista que domina todo el texto) se arma en realidad una estructura narrativa que tiene a los procesos narrativos de la memoria y a la propia creación del texto por objetos de máximo interés<sup>293</sup>.

293 «Al narrador impasible, transparente, que disimula su presencia y su actividad, neutro ante lo narrado, sucede una narradora fuertemente personalizada, que cuenta anecdóticamente



Por otra parte, la extraordinaria difusión alcanzada por este libro en el ámbito académico estadounidense desde su traducción al inglés en 1983<sup>294</sup> ha estimulado la publicación de numerosísimos estudios internacionales que se han centrado en los aspectos más diversos del texto: su tono feminista, el innovador juego entre ficción y realidad que pone en marcha, sus posibles interpretaciones simbolistas, su uso de los tiempos verbales, las metáforas políticas que encierra...<sup>295</sup> Este gran interés se explica por la peculiar mezcla de estilos y estrategias narrativas que confluyen en la novela. Aparecida apenas tres años tras la muerte de Franco, *El cuarto de atrás* es una obra de corte autobiográfico en la que se revisa de forma caprichosa la historia de España desde la década de los treinta hasta finales de los setenta, mezclando el análisis histórico, ideológico y social con dispersos recuerdos personales. De hecho, estas reflexiones están introducidas en el curioso marco de una novela a medio camino entre lo gótico y lo policiaco.

Una tormentosa noche madrileña, la escritora llamada Carmen Martín Gaité se despierta para recibir en su casa la inesperada visita de un hombre de negro que, según dice, desea entrevistarla. En el estudio de Carmen, junto a su máquina de escribir, la protagonista y su misterioso invitado entablan una larga conversación acerca del pasado y de la carrera literaria de la escritora. Poco a poco, Carmen va desgranando sus recuerdos de infancia y juventud durante el régimen franquista, la vida cotidiana de su familia, sus estudios, sus primeros esfuerzos literarios... Y mientras, la extraña aura del hombre invade la charla con sucesos oníricos y extraños presentimientos (Carmen cree encontrarse con un fantasma de sí misma en la cocina, el misterioso hombre de negro parece identificarse en varias ocasiones con el diablo e incluso la protagonista sospecha que puede leerle la mente). En determinado momento de la velada, Carmen asegura estar perdiendo mucho oído y memoria en los últimos tiempos, de modo que el hombre le ofrece una caja de píldoras que, según dice, le ayudarán a recobrar sus recuerdos. Finalmente, tras una noche llena de rememoraciones del pasado y reflexiones sobre la naturaleza de la escritura, Carmen cae dormida y no despierta hasta que su hija llega a casa entrada ya la mañana. En ese momento, la visita del hombre misterioso no parece haber sido más que un

---

su retrato, que se encara con su preconsciente como si fuera un interlocutor psicoanalítico, y que, deliberadamente, muestra el juego interno de la narración», Blas Matamoro, «Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351 (septiembre 1979), pp. 581-605, p. 598.

294 *The Back Room*, Helen R. Lane (trad.), Nueva York, Columbia University Press, 1983.

295 Respecto a los aspectos autobiográficos que aquí se analizan, véase Mirella Servodidio y Marcia L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983; e Isabel Carmen Anievas Gamallo, «‘El cuarto de atrás’ de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico», *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 22: 1 (2006), pp. 67-82.

extraño sueño, si no fuera por un par de detalles: la cajita de píldoras permanece aún encima de la mesa, y al lado de la máquina de escribir se apilan un montón de folios que contienen la transcripción exacta de los diálogos de esa noche.

De este breve repaso al argumento de *El cuarto de atrás* puede enseguida colegirse la ambigüedad de su estructura y la amplitud de interpretaciones que sugiere; el lector es empujado a preguntarse si los eventos de la noche fueron sólo un sueño o más bien fruto de un encuentro mágico con el mefistofélico hombre de negro. Para entender el porqué de la naturaleza híbrida de esta novela, es imprescindible tomar en cuenta las dos premisas que guiaron la creación de este texto: por un lado, el viejo deseo de Martín Gaité de crear una novela fantástica, y por otro, su reciente interés por plasmar sus memorias en una autobiografía.

—Bueno, ya llegamos a lo del libro. Se acordará usted de que a Franco lo enterraron un veintitrés de noviembre.

—Sí, me acuerdo, pero eso qué tiene que ver.

—Espere, sí tiene que ver, a veces las piedrecitas blancas no sólo sirven para marcar el camino, sino para hacernos retroceder, se pueden combinar de un modo mágico. Yo estaba allí, mirando la televisión, aturdida con el ruido del bar, pero no había ocurrido aún nada que me sacara de aquel local, propiamente hablando, hasta que el speaker dijo, de repente: «... en esta mañana soleada, del veintitrés de noviembre», y ahí empezó a transformarse todo, con la mención a esa fecha, por ella me fugué hacia atrás, a los orígenes.

—¿A qué orígenes?

—A los míos propios. Me di cuenta de que faltaban exactamente quince días para mi cincuenta cumpleaños, justos, porque yo nací también a mediodía y en una mañana de mucho sol, me lo ha contado mi madre. Pero tuvo algo de fuga histórica, por otro lado, fue una doble fuga, me acordé de que las muertes de Antonio Maura y de Pablo Iglesias habían coincidido con mi nacimiento, y caí en la cuenta de que estaba a punto de cerrarse un ciclo de cincuenta años; de que, entre aquellos entierros que no vi y éste que estaba viendo, se había desarrollado mi vida entera, la sentí enmarcada por ese círculo que giraba en torno mío, teniendo por polos dos mañanas de sol. Y cuando estaba pensando esto y mirando ya el televisor de otra manera, como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agüeros y signos imprevistos, vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco. Esa imagen significó el aglutinante fundamental: fue verla caminando despacio, enlutada y con ese gesto amargo y vacío que se le ha puesto hace años, encubierto a duras penas por su sonrisa oficial, y se me vino a las mientes con toda claridad aquella otra mañana que la vi en Salamanca con sus calcetines de perlé y sus zapatitos negros, a la salida de la Catedral. «No se la reconoce —pensé—, pero es aquella niña, tampoco ella me reconocería, hemos crecido y vivido en los mismos años, ella era hija de un militar de provincias, hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes, con la seguridad de todo aquello que jamás podrá tener comprobación.» Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella

era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales. Y, por supuesto, me había fugado por completo de ése en que estábamos, y de mi hija y de la amiga de mi hija, que se tomaban una cerveza en la barra, las veía allí con sus pantalones vaqueros y me parecía imposible explicarles mi repentina emoción a la vista de Carmencita Franco, huérfana de ese padre sempiterno, que a veces se retrataba con ella para la prensa en habitaciones inaccesibles, durante las breves pausas de su dictatorial vigilancia. Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él; y entró el cortejo en la Basílica y se volvió a ver la tumba abierta, «lo van a enterrar», pensaba, pero lo pensaba al margen de consideraciones políticas, preguntándome, más bien, cómo había sido ese bloque de tiempo, lo pensaba desde el punto de vista del escondite inglés, no sé si me entiende.

—Sí, claro que la entiendo.

—Fue cuando me di cuenta de que yo, de esa época, lo sabía todo, subí a casa y me puse a tomar notas en un cuaderno. Es el cuaderno que estaba buscando antes.

Miro hacia el mueble del espejo, el cajón sigue abierto y todavía quedan cosas dentro, seguro que el cuaderno debe de estar ahí.

—Es una historia preciosa —dice el hombre—. Y luego, ¿qué pasó? ¿Se le enfrió el proyecto?

—Sí, pero no me acuerdo cuándo. Al principio, me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible, eran las miguitas, no las piedrecitas blancas<sup>296</sup>.

Tal y como explica el fragmento anterior, justo tras la muerte de Franco, la escritora salmantina sintió cómo el bloque homogéneo de tiempo que había sepultado al país durante la dictadura se hacía añicos («Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo»). Nacida justo antes de la Guerra Civil, Martín Gaité tenía casi cincuenta años cuando presencié el fin de un periodo que había marcado buena parte de su vida. El devenir histórico oficial y el desarrollo personal vienen a darse así la mano de forma inextricable en el recuerdo de la salmantina. A través de su identificación con la otra Carmen, la hija de Franco, la escritora alcanza una súbita consciencia de los dramáticos cambios impuestos por el devenir del tiempo y la madurez, así como de la dolorosa lejanía de su infancia. Y este

---

296 Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., pp. 117-120.

sentimiento es el germen que la movió a pensar en escribir un libro de memorias sobre esa época recién acabada que ella había presenciado de principio a fin («Fue cuando me di cuenta de que yo, de esa época, lo sabía todo, subí a casa y me puse a tomar notas en un cuaderno»). De hecho, tal y como se ha señalado anteriormente, otros muchos escritores españoles que habían vivido su infancia y juventud bajo el régimen también publicaron sus memorias en los años posteriores a la muerte del general, tal vez movidos por el mismo sentimiento de liberación y de necesidad terapéutica.

Así, la salmantina comenzó a redactar una autobiografía que al principio se iba a titular *Pesquisa personal* y que se desarrollaría en un tono realista convencional. Pero pronto empezó a acusar cierto cansancio de esa moda memorialista que se iba imponiendo de manera masiva entre los escritores. Además, siendo una gran amante de las historias mínimas, no encontraba en el tono historicista de la escritura autobiográfica tradicional una forma adecuada ni original en la que escribir sus memorias («Al principio, me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible»). Movida pues por este afán de innovación, buscó crear una narración autobiográfica que plantara cara al estilo convencional del relato biográfico.

A esta situación se vino a sumar un inesperado proyecto que cambiaría para siempre las premisas narrativas de la salmantina (y que le ayudaría a encontrar el modo de sembrar el camino de su memoria con sutiles «miguitas» en vez de con sólidas «piedrecitas blancas»). Entre finales del año 1976 y principios de 1977, justo unos meses antes de que Martín Gaité empezara a esbozar lo que llegaría a ser *El cuarto de atrás*, la escritora quedó fascinada por la lectura de la *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov (véase anexo 6). En esta breve obra, el célebre crítico francés plantea una concepción de la literatura fantástica como un espacio de ambigüedad entre lo racional y lo sencillamente sobrenatural. El lector, atrapado en la duda de no saber cómo interpretar los sucesos leídos, se enfrentaría así ante la experiencia de lo fantástico. Seducida por esta elegante teoría, Martín Gaité decidió rápidamente retomar su viejo sueño de escribir una novela fantástica. En su juventud, este proyecto ya le había llevado a redactar en 1949 *El libro de la fiebre*, una obra surgida de los delirios que durante cuarenta días sufrió a causa del tifus. Sin embargo, tras el juicio negativo que Rafael Sánchez Ferlosio (futuro marido de la escritora) emitiera sobre el texto, la obra quedó inédita y oculta<sup>297</sup>. De este

.....  
<sup>297</sup> El libro sólo ha conocido la luz pública tras la muerte de la escritora, cuando su hermana Ana recopiló y editó sus manuscritos. *El libro de la fiebre*, Maria Vittoria Calvi (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.

modo, treinta años después de su primer intento frustrado, Martín Gaité se propuso volver al género fantástico dejándose guiar ahora por las enseñanzas de Todorov.

Así comenta la escritora en sus diarios (o «Cuadernos de todo», como ella los llamaba) su decisión de lanzarse a escribir una novela fantástica:

La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*. Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso más seguro, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Ahora desafiaré genialmente. Me tengo, al fin, que atrever. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando. Se van a quedar fríos. Dinamita pura y —hasta ahora— no la había disparado. Ya es hora<sup>298</sup>.

Así, dos ideas literarias de muy diferente naturaleza se cruzaron en la vida de la escritora salmantina en un mismo momento: su deseo frustrado de escribir unas memorias y su renovada ilusión por volver al género fantástico. Aunque ambos proyectos puedan parecer totalmente diferentes e incluso incompatibles, su fusión acabó dando lugar a *El cuarto de atrás*. Consciente de la singularidad de su proyecto, Martín Gaité dejó constancia de qué razones le habían llevado a mezclar dos empresas tan diferentes en un pasaje metaliterario de su propia novela:

—[...] yo es que la guerra y la posguerra las recuerdo siempre confundidas. Por eso me resulta difícil escribir el libro.  
—¿Qué libro?  
—¿No se lo he dicho?  
—No, pero no se empiece a preocupar por eso ahora, a lo mejor me lo ha dicho y no lo he oído. Repítamelo, si es tan amable.  
—Un libro que tengo en la cabeza sobre las costumbres y los amores de esa época.  
—¿La época de los helados de limón?  
—Sí, y del parchís, y de Carmencita Franco. Precisamente el libro se me ocurrió la mañana que enterraron a su padre, cuando la vi a ella en la televisión.  
—¿Y qué ha sido de ese proyecto?  
—Se me enfrió, me lo enfriaron las memorias ajenas. Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías.  
—No lo escriba en plan de libro de memorias.  
—Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos.

---

<sup>298</sup> Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, María Vittoria Calvi (ed.), Barcelona, Areté, 2002, cuaderno número 17 (diciembre 1976 - febrero 1977), p. 391.

- O de desenhebrarlos.
- Bueno, sí, claro, o de desenhebrarlos. Me tendrá que dejar la cajita de las píldoras.
- Es suya. Se la pensaba dejar.
- Por favor, si se lo he dicho en broma.
- Usted puede, pero yo no. Desde que salí de casa traía la intención de regalársela.
- ¿De veras? ¿Pero por qué?
- Porque sí, ya ve, para que la guarde como si fuera un amuleto.
- Brilla sobre la bandeja, la cojo y empiezo a acariciarla, dándole vueltas entre los dedos.
- Gracias. Ahora sí que voy a escribir el libro.
- En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una?<sup>299</sup>

De nuevo la muerte de Franco se señala aquí como el desencadenante del interés de Martín Gaité por escribir sus memorias, y de nuevo, se comenta que ese proyecto quedó frustrado por la «peste» de las memorias ajenas, que se habían convertido en una moda omnipresente. Ante esta encrucijada, la heterodoxa Martín Gaité, en su estilo desenfadado habitual, planteó *El cuarto de atrás* como un desafío al formalismo academicista y a las convenciones genéricas autobiográficas. Partiendo de su deseo de originalidad («estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos»), la escritora encontró en las teorías de Todorov un canal de expresión personal con interesantes repercusiones («eso mismo le prometí a Todorov en enero»). Por ello, mimetizó los recursos de lo fantástico y los aplicó a lo autobiográfico, de modo que la ambigüedad del texto se extendiera hasta el conflictivo terreno de lo real y lo ficticio («¿Y si mezclara las dos promesas en una?»).

Conviene recordar aquí que la teoría de Todorov destaca sobre todo por concebir lo fantástico no como un género, sino como una forma específica de lectura. En otras palabras, un texto que relata eventos extraños o inexplicables obliga al receptor a adoptar una determinada actitud interpretativa y clasificatoria. Si los misteriosos sucesos pueden ser finalmente explicados de modo racional, de acuerdo con las leyes del mundo real, la historia se situaría en la esfera de lo «extraño». En el caso de que los eventos respondieran a una lógica sobrenatural o puramente imaginaria, la historia encajaría en el universo de lo «maravilloso». Pero en el punto intermedio se abre un campo de incertidumbre en el que el lector puede permanecer dubitativo, sin saber a qué esfera asignar

---

299 *Ibid.*, pp. 111-112.



los eventos de la historia. Según Todorov, ahí nace lo «fantástico»: en el espacio de duda experimentado por un lector que sólo conoce las leyes naturales y debe encarar eventos aparentemente sobrenaturales<sup>300</sup>.

Este acercamiento pragmático a la interpretación lectora no podía dejar de cautivar a una escritora tan preocupada por la figura del interlocutor como Martín Gaité. Así, inspirada por Todorov y guiada por su impulso autobiográfico, la salmantina diseñó *El cuarto de atrás* como un artefacto destinado a fundir verdad y ficción personal en una ambigüedad irresoluble. Del mismo modo que la literatura fantástica sólo nace por la irresolución del lector entre lo maravilloso y lo extraño, Martín Gaité concibió un tipo de escritura personal que surgiera de la indecisión entre lo ficticio y lo autobiográfico. En otras palabras, lo autoficticio.

Aunque la narración fantástica y la autoficción puedan parecer muy diferentes, mantienen notables parecidos entre sí, pues ambas buscan fomentar la ambigüedad y la duda el lector. Así, en *El cuarto de atrás*, al mismo tiempo que la introducción de sucesos imaginarios y arquetípicos de lo fantástico (como la noche tormentosa, o el galán mefistofélico) menoscaba la eficacia de un posible pacto autobiográfico, otros elementos (el nombre propio de la autora dentro del texto, sus confesiones biográficas) colaboran para lograr que el lector se deje persuadir por la veracidad del relato.

Por lo que concierne a la ambigüedad fantástica, *El cuarto de atrás* aparece abarrotado de elementos contradictorios que llevarán la obra a un punto intermedio entre lo racional y lo sobrenatural, pero también entre lo extraño y lo maravilloso. Por una parte, para reforzar la explicación «extraña» o racional del argumento, Martín Gaité se aseguró de insertar su historia entre dos puntos en los que la protagonista cae dormida, de modo que su encuentro con el hombre misterioso puede pasar por un sueño. Además, las continuas referencias a la mala memoria de Carmen y su creciente sordera parecen confirmar la falta de fiabilidad de su relato y sus recuerdos, hasta el extremo de que (como la protagonista repite a lo largo de toda la noche) sus vivencias podrían no ser más que un recuerdo inventado. Por otra parte, desde el punto de vista de lo sobrenatural o «maravilloso», el relato insiste sutilmente en resaltar los aspectos diabólicos del hombre de negro. Éste no sólo parece presentarse como respuesta a las invocaciones de Carmen (pues en las primeras páginas ésta asegura que daría su alma al diablo para revivir ciertas emociones de su infancia), sino que muestra una habilidad especial para leer la mente de su interlocutora y predecir sus palabras. Pero sin duda, la sorprendente aparición de la cajita de pastillas

---

300 T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pp. 36-37.



y la transcripción de la conversación nocturna son los elementos que más contribuyen a imprimir una marca mágica a los eventos de la historia. Así, el lector de *El cuarto de atrás* queda finalmente encargado de elegir entre dos interpretaciones diferentes pero igualmente posibles: bien como un sueño de la protagonista o bien como un encuentro mágico. Los esfuerzos de Martín Gaité, en todo caso, se concentran en que ambas lecturas sean verosímiles e igualmente posibles, y gracias a este equilibrio el lector permanece en un espacio dubitativo que se corresponde con el de la interpretación fantástica propuesta por Todorov.

Además, esta misma estrategia de ambigüedad fue también aplicada por Martín Gaité a la reconstrucción de su figura biográfica. La identificación nominal de autora, narradora y personaje es afirmada ya desde las primeras páginas del libro. De hecho, Martín Gaité insiste en otorgar a su personaje todos los datos públicos de su persona para que el lector no dude en identificarlas: su fecha y su lugar de nacimiento, sus estudios en Filología, sus libros publicados anteriormente, su hija y su casa (pues la acción transcurre en el piso madrileño en que la escritora vivió casi toda su vida). Además, la recreación que Martín Gaité acomete de las cuatro décadas de dictadura franquista, aunque se aleja de la linealidad y la objetividad tradicionales, resulta históricamente exacta. En este sentido, a pesar de que las referencias personales de la protagonista no pueden ser contrastadas de forma oficial, la necesaria intervención de Martín Gaité en el proceso de lectura de la obra (como personaje, posible narradora y, sobre todo, como autora implícita), así como la alusión a temas tópicos de las memorias (infancia, juventud, primeros amores, vocación) hacen que el relato resulte extremadamente persuasivo. Las alusiones a uno mismo, a la simplicidad de la vida cotidiana, al recuerdo familiar, a los traumas de la infancia, a la introspección psicológica y a otros aspectos banales de la existencia (tópicos del autobiografismo y también del realismo) funcionan como un poderoso reclamo de las vivencias arquetípicas del ser humano con las que todo lector puede identificarse y compartir de modo individual en su lectura<sup>301</sup>. La narración de un acto tan trivial como comer helados de limón en una calurosa tarde salmantina implica una inevitable alusión a costumbres, ambientes culturales, espacios y épocas que, por muy subjetivamente que sean descritos, permiten que el lector sienta la cercanía de lo narrado con el mundo real.

Sin embargo, la fiabilidad referencial de todos estos datos sobre la autora parece ponerse en entredicho a causa del carácter obviamente ficticio de la otra mitad del relato. La aparente inclusión de motivos sobrenaturales aleja

301 Como apuntó Philippe Hamon, el texto que pretende mostrar su carácter veraz tiende a narrar hechos diarios en situaciones sociales y dar descripciones detalladas del contexto de las acciones. «Un discours contraint», *Littérature et réalité*, op. cit., pp. 146 y ss.

la narración de la referencialidad y coherencia con las reglas de la realidad extratextual necesarias para mantener la verosimilitud del pacto de lectura autobiográfico. Es decir, la presencia del mefistofélico hombre de negro, la aparición de fantasmas del pasado encarnados en una niña, la inexplicable presencia de las hojas mecanografiadas y de la caja dorada, etc., obstaculizan la fiabilidad de la narradora como voz no-ficticia de la autora (a menos, claro, que se piense que Martín Gaité está narrando estos acontecimientos «seriamente»). Además, los tópicos novelescos que se entremezclan en la historia del libro también contribuyen a dotar a la narración de cierto aire metaliterario y artificial: las reminiscencias del cuento gótico con el hombre de negro y la noche lluviosa, las alusiones a la novela rosa y el tópico del galán desconocido, incluso cierto tono policiaco.

Todos estos recursos temáticos y estilísticos divergentes acaban por organizarse en una estructura de dos niveles narrativos (o diegéticos) diseñada para potenciar la ambigüedad general del texto. La estructura en «cajas chinas» o «muñecas rusas» que exhibe *El cuarto de atrás* remite a un viejo recurso novelístico para justificar imaginariamente los motivos que han llevado a la génesis del relato (primero el narrador habla de su presente y explica las razones que le han llevado a poner por escrito su historia; luego se retrotrae como personaje a un momento de su pasado). En este sentido, *El cuarto de atrás* se abre en un primer nivel de narración que da cuenta de los eventos de una noche tormentosa donde Carmen relata (en primera persona y tiempo presente) la visita de un extraño hombre. Ambos personajes dialogan mientras otros eventos casi oníricos suceden a su alrededor: una chica fantasmagórica se manifiesta en la cocina, se recibe una misteriosa llamada de teléfono, una cajita de pastillas aparece como de la nada... Este primer nivel expone, por lo tanto, la parte fantástica de la historia. Dentro de él, se abre el segundo nivel de narración (también en primera persona pero en tiempo pasado), que abarca los cincuenta años previos a esa noche y relata el periodo que Carmen vivió bajo el régimen franquista: su infancia, su adolescencia, sus primeros pasos como escritora... Este segundo nivel expone, por lo tanto, las auténticas memorias de Carmen, pero desde el momento en que esta narración verídica se sitúa en un marco imaginario (el de la entrevista ficticia del primer nivel) toda referencialidad extratextual resulta imposible. La narración autobiográfica queda atrapada en el envoltorio de la ficción. Además, la tensión entre los dos planos narrativos impone un ritmo de narración muy marcado que sirve para potenciar el suspense y retrasar o acelerar la resolución de los nudos de intriga a través de digresiones reflexivas, interrupciones dialogadas, súbitas prolepsis,

analepsis y elipsis. Esta disposición teleológica de los eventos constituye una nueva fuente de ficción, pues crea una trama argumental muy alejada del tono expositivo neutro de los textos no ficticios.

Para observar de forma práctica el funcionamiento de los elementos diegéticos hasta ahora mencionados, resultará útil analizar un pequeño pasaje de *El cuarto atrás*. Se trata de unas líneas donde el hombre de negro ofrece a Carmen un cigarrillo portugués como respuesta a algunos comentarios sobre las experiencias juveniles de la escritora en Portugal:

Le veo echarse una mano al bolsillo y suspiro, arrepentida de haber hecho esa alusión política; seguramente va a sacar bloc y bolígrafo para tomar notas sobre la ideología que presidió mi formación, vaya por Dios, se fastidiaron las divagaciones. Pero lo que saca, de una cajetilla alargada, es un pitillo marrón finito, y se lo lleva a la boca.

—¿Quiere uno? —pregunta luego, tendiéndome la caja—, son portugueses.

Sonríó con alivio, al tiempo de cogerlo [...] Sopla la mecha amarilla del encendedor, me ofrece fuego y luego enciende él. A la primera bocanada se me queda en la lengua un sabor fuerte y picante. ¡Qué gusto! Podemos seguir divagando.

—O sea, que se consideraba más feliz que la niña de Franco —dice.

Tardo unos instantes en contestar. Podría decirse que la felicidad en los años de guerra y posguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar, superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando, como un olor inesperado que irrumpiera en oleadas [...] Pero este hombre no se merece respuestas tópicas.

—La verdad es que yo mi infancia y mi adolescencia las recuerdo, a pesar de todo, como una época muy feliz. El simple hecho de comprar un helado de cinco céntimos, de aquellos que se extendían con un molde plateado entre dos galletas, era una fiesta. Tal vez porque casi nunca nos daban dinero. A lo poco que se tenía, se le sacaba mucho sabor. Recuerdo el placer de chupar el helado despacito, para que durara<sup>302</sup>.

El pasaje destaca ante todo por combinar con perfección la ambigüedad de lo fantástico con la de lo autobiográfico. El inquietante hecho de que el hombre de negro haya extraído la pitillera como por arte de magia —casi como respuesta a los deseos de Carmen de disfrutar de uno de los cigarros portugueses que no pudo fumar en su juventud— resulta sutilmente ignorado. La falta de análisis por parte de la narradora hace que el lector quede como único encargado de preguntarse si este hecho ha sido meramente casual o si responde más bien a algún tipo de poder mental del hombre misterioso. Pero más allá de este

---

302 *Op. cit.*, pp. 62-63.

detalle introductorio, la ambigüedad autobiográfica se hace patente en esta escena gracias, sobre todo, a la división de la estructura narrativa en dos niveles diegéticos. En el primero, los protagonistas disfrutan de sus cigarros hasta que un comentario («O sea, que se consideraba más feliz que la niña de Franco») da pie a Carmen para retrotraerse a su pasado y entrar así en el segundo nivel de narración: el de sus recuerdos de infancia durante el franquismo. El paso de un plano a otro queda bien marcado por el cambio de tiempos verbales: la entrevista ficticia está narrada en presente («le veo», «saca», «lo lleva», «quiere», «sonríe»...), pero el discurso memorialístico de Carmen se enuncia en pasado («era», «vivíamos», «morían»...). Para potenciar el realismo de la escena, la narradora se asegura de describir la situación con morosidad. Acumula adjetivos y sintagmas para detenerse en las pequeñas sensaciones tanto del cigarro como de la cotidianidad de la infancia («se me queda en la lengua un sabor fuerte y picante», «un helado de cinco céntimos, de aquellos que se extendían con un molde plateado entre dos galletas»).

Además, el primer nivel resalta por poner en juego una estructura novelesca de suspense, en un estilo indirecto libre con digresiones, comentarios y anticipaciones que ralentizan la acción hasta el punto de que el mismo hecho de extraer un cigarro se vuelve un pequeño misterio («le veo echarse una mano al bolsillo... seguramente va a sacar un bloc... pero no»). Por el contrario, el segundo nivel posee una estructura laxa, no teleológica, donde los eventos se ordenan sólo por la acumulación de ideas subjetivas de la narradora: la censura, los libros de texto, Unamuno y los helados conviven en igualdad de condiciones en la memoria de Carmen.

En definitiva, las sensaciones de felicidad producidas por el sabor del tabaco y del helado son descritas con la misma precisión, pero lo cierto es que el hombre misterioso y su cigarro son pura ficción literaria mientras que Carmen y su golosina parecen ser un recuerdo real. El segundo nivel diegético comprende la narración autobiográfica y los hechos que se corresponden con la realidad extratextual, pero al estar inmersos en otro marco diegético ficticio —el de la entrevista imaginaria— pierden su poder referencial, quedan sometidos al marco de lo imaginario. Gracias a esta disposición estructural, lo ficticio y lo recordado se entremezclan hasta el punto de que puede llegar a ser difícil discernir dónde comienza cada instancia. Aquí radica la ambigüedad autobiográfica que caracteriza el libro: el mundo descrito por la voz narradora no es completamente igual al de la autora. A través de la ficción, la narradora-protagonista adquiere voz propia y se aleja del discurso histórico para construir un universo en el que no existe la verdad referencial sino sólo la coherencia interna. De este modo, el pacto autobiográfico convencional queda bajo sospecha porque la narradora no puede identificarse plenamente con la autora; entre ellas media el abismo de

la ficción. En consecuencia, al igual que sucede con lo fantástico en la teoría de Todorov, el lector de *El cuarto de atrás* queda enfrentado a la duda de creer o no los hechos biográficos narrados.

Además, ya en otro orden de consideraciones, la importancia de los aspectos metaliterarios en la obra también muestra que *El cuarto de atrás* no es exactamente ni una novela ni una autobiografía. Al fin y al cabo, el objetivo de este relato no radica en descubrir la personalidad de ese extraño hombre de negro ni en desarrollar la posible relación romántica del desconocido con la protagonista, sino en un recorrido por la memoria de la autora-narradora que permita recuperar, aunque sea de manera fragmentaria, su personalidad como mujer y, sobre todo, como escritora. En este sentido, el hombre de negro es (por encima de su posible caracterización) un narratorio diseñado para que la protagonista pueda analizarse y un reflejo del lector ideal que la autora desea para su obra<sup>303</sup>. El misterioso hombre es capaz de comprender el proyecto artístico de la escritora, tolerar la irracionalidad y la divagación de sus relatos, e incluso de animarla para que abandone las constricciones de la lógica consciente. A través de su conversación, la protagonista no sólo consigue «hilar» gran parte de sus recuerdos sino que también logra replantearse su forma de escribir:

Hay una pausa violenta; tengo ganas de llorar.  
 —¿Me deja ver ese cuaderno?  
 —Bueno, pero no va a entender nada, son apuntes.  
 —¿Es el que empezó a escribir el día del entierro de Franco?  
 —El mismo.  
 —¿De verdad?, menos mal, todo acaba apareciendo.  
 Se lo tiendo, me gusta verlo en sus manos, es una garantía. Lo abre por la primera página.  
 —Usos amorosos de la posguerra —lee en voz alta—. ¿Se va a llamar así?  
 —Lo había pensado como título provisional.  
 —No me gusta nada —dice.  
 —Bueno, el título sería lo de menos.  
 —No lo crea, condiciona mucho.  
 —¿Y por qué no le gusta?  
 —Porque tiene resonancias de sus investigaciones históricas. Con ese título, ya la veo volviéndose a meter en hemerotecas, empeñándose en agotar los temas, en dejarlo todo claro. Saldría un trabajo correcto, pero plagado de piedrecitas blancas, ellas sustituirían las huellas de su paso.  
 —Entiende usted mucho de literatura, efectivamente<sup>304</sup>.

.....  
 303 La búsqueda de un interlocutor adecuado era una de las grandes preocupaciones literarias de Carmen Martín Gaité. Véase su obra *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* [1973], Barcelona, Destino, 1982.

304 *Op. cit.*, p. 170.

Aquí, se observa que la protagonista ha encontrado un interlocutor ideal capaz de asumir la divagación y la ambigüedad como formas narrativas más válidas que la exactitud histórica a la hora de reconstruir la conciencia autobiográfica. Gracias al hombre de negro, Martín Gaité logrará renunciar a la objetividad historiográfica para penetrar en el cuarto de atrás de su memoria y rescatar fragmentos dispares con los que recomponer su personalidad. Así, en su peculiar repaso del periodo franquista, la subjetividad se impone tanto en el tema (la alusión al tiempo de los helados, novelas rosas, seriales radiofónicos y bigudíes sustituye a los hechos oficiales) como en la forma (los recuerdos fluyen libremente en una cronología difusa). En oposición a la creación retroactiva de una personalidad coherente propia de la autobiografía, Martín Gaité entiende la identidad como una narración en constante proceso de cambio. Por ello, la inclusión de lo autobiográfico en un discurso ficticio le permite emprender la recuperación de su memoria de una forma intuitiva. Del mismo modo, sólo mediante el diálogo metaliterario que mantienen los dos protagonistas, se logra elaborar una teoría consistente sobre la creación artística. Repasando su carrera como escritora, Martín Gaité toma conciencia de que la objetividad siempre ha dominado su narrativa y de que ha censurado el libre fluir de su instinto. Así, con el apoyo del hombre de negro —ese lector soñado— la protagonista elabora un discurso en favor de una escritura espontánea, ambigua y onírica, que se va encarnando en el propio relato al mismo tiempo que éste se construye. Por tanto, *El cuarto de atrás* constituye una proclama teórica y un ejemplo paradigmático de ese tipo de escritura libre defendida por Martín Gaité.

Llegado este punto del análisis, es ya momento de resumir todo lo avanzado y extraer algunas conclusiones. *El cuarto de atrás* proviene de un insólito cruce entre la novela fantástica y los juegos autoficticios con la identidad biográfica. Aunque pueden parecer campos literarios completamente divergentes, ambos nacen a medio camino de dos polos opuestos: lo fantástico surge entre lo maravilloso y lo extraño, y lo autoficticio se mueve entre la ficción novelesca y lo autobiográfico. En otras palabras, ambas esferas fluctúan entre un polo que construye mundos imaginarios, y otro polo que remite a las leyes de la realidad. Partiendo de este punto común, Martín Gaité elaboró en *El cuarto de atrás* una trama donde lo maravilloso y lo novelesco por un lado, y lo extraño y lo autobiográfico por otro, colaboran entre sí para promover la ambigüedad del texto. Los elementos maravillosos de su relato (el hombre vestido de negro, la cajita de pastillas) contribuyen a fomentar el aire novelesco de la historia y a poner en duda cualquier veracidad factual; pero los componentes extraños del argumento (la posibilidad de que todo fuera un sueño) permiten una explicación racional de los sucesos, y por lo tanto contribuyen a fomentar la fiabilidad biográfica de la narradora. Mediante esta inusitada estrategia, Martín Gaité



logró combinar lo fantástico y lo autoficticio para potenciar un objetivo común: despertar dudas en el lector y forzarlo a cooperar activamente en la interpretación textual. En este sentido, aunque *El cuarto de atrás* puede ser considerada una obra de amplio contenido autobiográfico —sin duda el texto más íntimo que la escritora diera a la imprenta—, no ofrece un contrato de lectura que garantice al público que la narradora dibujada en las páginas es una representante legal de Carmen Martín Gaité. Al contrario, el texto anima al receptor a interrogarse una y otra vez sobre la naturaleza de la historia. Y aunque muchas opciones parecen posibles, las interpretaciones estables quedan bloqueadas, porque la novela no guía al lector hacia una explicación u otra, sino hacia ambas, y por ende hacia la duda. Esta ambigüedad imperante logra así que la presencia de la autora se deje sentir una y otra vez en el texto, al tiempo que deja a la narradora alcanzar una voz textual propia.

Bajo esta óptica, *El cuarto de atrás* es, como ya apuntó Alberca<sup>305</sup>, una obra pionera en España en la búsqueda de nuevas formas autoficticias de representación personal. Por más que Martín Gaité no se preocupara de definir su obra con etiquetas, resulta innegable que este libro llevó el dialogismo característico de la generación del cincuenta a una nueva fase. Por eso, el esfuerzo de la salmantina por crear un autorretrato ambiguo no debe interpretarse sólo como un mero juego literario, sino como una apuesta muy arriesgada: convertir al escritor en el eje en torno al cual se urde la ficción. Es decir, para averiguar si el mundo descrito en *El cuarto de atrás* es puramente imaginario, o real o una mezcla de ambos, el lector debe tomar en consideración a la narradora y preguntarse hasta qué punto representa con fiabilidad a la escritora. Pues aunque narrar unos sucesos verídicos encuadrándolos en una historia imaginaria no sea exactamente decir la verdad, el significado global que arroja el repaso biográfico de Carmen a sus años de juventud bajo el franquismo es eminentemente sincero. El lector queda entonces encargado de interpretar la naturaleza de este texto y de decidir si el contenido autobiográfico puede asignarse verdaderamente a la autora real<sup>306</sup>.

En definitiva, la obra de Martín Gaité es pionera en las letras hispanas a la hora de investigar las maneras en que la autobiografía puede alojarse en la

305 Manuel Alberca, «En las fronteras de la autobiografía», *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), Jaen, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaen, 1999, pp. 53-76, p. 74.

306 Dice el hombre de negro: «La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio [...], no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca», *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 49.



ficción y alcanzar gracias a ella una significación mayor. Por ello, *El cuarto de atrás* se configura como una autoficción perfectamente representativa de los comienzos de esta forma de escritura en España.

## 6.2. Gonzalo Torrente Ballester: *Dafne y ensueños* (1982)

Gonzalo Torrente Ballester (Serantes, Ferrol, 1910-Salamanca, 1999) fue un hombre de contradicciones y prosista genial, cuyas dos obras más celebradas se sitúan en posiciones estéticas completamente opuestas: por un lado, la conocida trilogía realista *Los gozos y las sombras* (1957-1962), y por otro, *La saga/fuga de J. B.* (1972), epítome del experimentalismo de vanguardia sobre la que el premio Nobel José Saramago afirmaría: «hasta ahora había una silla vacía a la derecha de Cervantes, que acaba de ser ocupada por Gonzalo Torrente Ballester»<sup>307</sup>. Son tantas las preocupaciones filosóficas y matices que caben en la prosa del gallego, que aquí sólo será posible ocuparse de algunos puntos de su nutrido mundo creativo. En concreto, en las siguientes páginas se analizará con preferencia la preocupación por la representación personal que dominó siempre su pensamiento. A lo largo de toda su carrera, Torrente Ballester ensayó diferentes formas de retratar la personalidad real dentro de sus ficciones. En *Javier Mariño* (1943), en *Don Juan* (1963), en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) o en *Los años indecisos* (1999) se puede observar su tendencia a crear personajes biográficamente cercanos, normalmente escritores o intelectuales relacionados con París o con una Galicia mítica. Y de un modo parecido, *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), protagonizada por un espía, ofrece una encarnación simbólica del escritor, ya que tanto espías como escritores trabajan observando todo lo que sucede a su alrededor, interpretando eventos y adoptando otras personalidades como propias<sup>308</sup>.

Sin embargo, fue a principios de los ochenta cuando Torrente escribió su única obra declaradamente autobiográfica, ya que en aquel momento el gallego consideró que su carrera literaria había llegado a su colmo (a pesar de que luego habría de continuar con su prolífica producción durante casi veinte años más). Así comenzó la redacción de *Dafne y ensueños* (1982), un libro donde los recuerdos sobre la infancia de Torrente se combinan con narraciones imaginarias, escenas oníricas y reflexiones literarias en un conjunto de carácter lírico.

307 José Saramago, «Perfiles cervantinos en la obra de Torrente», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Carmen Becerra, Ángel Candelas y Ángel Abuín González (eds.), Vigo, Tambre, 1997, pp. 13-22, p. 21.

308 En la misma tradición del trasunto del espía como encarnación del escritor, el español Javier Marías ha publicado recientemente su notable novela *Tu rostro mañana* (2002-2007).

A este respecto estimo interesante recordar que si el destino de los hombres se fragua durante su infancia, y que resulta de su choque con los azares, no hay duda de que mi carrera de escritor se fraguó antes mismo de iniciarse, en esos primeros años en que viví metido en un mundo de fantasías y realidades difícilmente discernibles, y que intenté recordar en mi libro *Dafne y ensueños*. [...] Con *Dafne y ensueños* intenté reconstruir mi infancia y parte de mi adolescencia en dos de sus varias dimensiones: las realidades y los ensueños. Lo hice de tal manera que pudiera servir al mismo tiempo de clave de mi obra literaria, que en aquel momento consideré completa. No estaba completo yo, ni lo estoy, al parecer, todavía<sup>309</sup>.

Como el propio autor declara aquí, a la hora de redactar *Dafne y ensueños* partió de una idea poética de sus recuerdos infantiles. Por ello, decidió no adaptar su prosa a los cánones del autobiografismo tradicional. Lejos de construir un relato de apariencia objetiva para persuadir a sus lectores sobre la honestidad de sus confesiones biográficas, Torrente combinó de forma libre tanto la narración de sus recuerdos reales como de sus ensueños juveniles, colocando así lo acaecido y lo imaginado en planos equivalentes de existencia. *Dafne y ensueños* da cabida por tanto a recuerdos y a imaginaciones en una estructura dual que combina la narración autobiográfica y la ficticia en capítulos alternos (en líneas generales, lo fantástico en los impares y lo real en los pares) hasta que, finalmente, ambos mundos acaban por mezclarse en un capítulo final poemático. Así, mientras que por un lado el libro describe el nacimiento de Gonzalito, su vida costera y a los miembros de su familia, por otro lado dibuja un ambiente mítico en una Galicia irreal, cuyos habitantes aceptan con normalidad la convivencia con seres mágicos o diabólicos. En cierto modo, se diría que Torrente sentía una poderosa necesidad de retratarse en sus escritos, pero no podía concebir su autorrepresentación fuera de la ficción.

A este respecto, resulta ya tópico señalar hasta qué punto la prolífica prosa de Torrente Ballester desplegó a lo largo de su zigzagueante carrera unas complicadas relaciones con el realismo y la fantasía. No se trata de que ambos elementos conformasen polos temáticos o estilísticos separados, sino de que Torrente asumió como propias dos tradiciones literarias divergentes.

Conviene recordar, como episodios anteriores y capitales, mi descubrimiento de lo que se llamaba entonces el superrealismo (1927-28) que me permitió averiguar que yo lo era, y, cuatro años más tarde, del clasicismo consciente en sus formas más modernas y paradójicas (Poe, Baudelaire, Mallarmé), merced a lo cual llevé a buen puerto un segundo descubrimiento: que el arte como conciencia también me solicitaba, y que algo afín llevaba en mi interior. De la colisión entre el uno y el otro, no sólo salió cuanto llevo escrito, sino yo mismo: pues no fueron

---

309 Gonzalo Torrente Ballester, «Nota autobiográfica», *Anthropos*, 66-67 (1986), pp. 19-21, p. 20.

dos adquisiciones de las que pudiera librarme a voluntad, sino, insisto, dos descubrimientos sucesivos y contradictorios de maneras de ser reales y personales. Hubiera podido inventarme un heterónimo clásico y otro romántico, y echarlos a pelear. No lo hice porque no se me ocurrió, afortunadamente<sup>310</sup>.

Aunque el irracionalismo y la estética clásica conviven en todas las obras de Torrente Ballester de modo más o menos armonioso, su uso de ambas tendencias fue variando a lo largo del tiempo conforme el desarrollo de las modas literarias. Vista desde un enfoque cronológico, la dilatada trayectoria de Torrente Ballester, aunque sin duda muy personal, da buena cuenta de los vaivenes culturales de toda la segunda mitad del siglo xx europeo: la impersonalidad narrativa de la década de los cuarenta, el impulso experimental de los setenta y la investigación de líneas menos comprometidas tanto estética como socialmente típica de las postrimerías del siglo<sup>311</sup>. Del mismo modo, en consonancia con el impulso de exploración personal que domina la narrativa posmoderna, la prosa de Torrente Ballester también registró una evolución desde formas de expresión impersonales (omnisciencia y tercera persona) hacia otras más íntimas y autoconscientes (enfoque y expresión desde la primera persona). Así, por más que todas las obras del gallego siempre combinen elementos contradictorios, existen matices que posibilitan la visualización de diversas fases creativas en su larga trayectoria como escritor. En este sentido, la triple división cronológica establecida con carácter didáctico por Antonio J. Gil González resulta muy útil para adentrarse mejor en las relaciones bidireccionales de la prosa de Torrente Ballester a lo largo del tiempo<sup>312</sup>. A través de ella será sencillo observar cómo las cuestiones sobre la multiplicidad del yo, aunque siempre presentes en la prosa del gallego, se desarrollaron junto a su vertiente fantástica hasta el punto de crear un universo literario de irónica búsqueda existencial.

En su primera etapa de consolidación como escritor, desde la década de los cuarenta con *Javier Mariño* (1943) hasta finales de los sesenta con *Off-side* (1969), el empuje del realismo social imperante en la España franquista de la posguerra española ejerció un innegable influjo en su prosa. Tal y como reflejan otras obras de la misma etapa —*El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946), *Ifigenia* (1950) y la trilogía de *Los gozos y las sombras* (1957-1962)— la prosa de Torrente Ballester, aunque lejos del objetivismo típico asociado al realismo,

310 Gonzalo Torrente Ballester, «Curriculum, en cierto modo», *La Tabla Redonda*, 4 (2006), pp. 121-136, p. 131.

311 José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos xx y xxi*, Barcelona, Península, 2004, p. 45.

312 Antonio J. Gil González, «Identidad y mutación en la 'novelística del yo' de Gonzalo Torrente Ballester: 'Quizá nos lleve el viento al infinito' y otras narraciones indecisas», *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Carmen Becerra y Emilie Guyard (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 83-103, p. 86.

sí está dominada por la impersonalidad y la voz en tercera persona. En este sentido, aunque algunas de sus narraciones se encaucen desde la homodiégesis y una focalización interna, al final estarán enmarcadas en una estructura o diégesis superior enunciada en tercera persona. La única excepción en este periodo la constituye *Don Juan* (1963) —una obra denostada por la crítica y un fracaso de público en su momento, aunque entre todas sus creaciones tal vez sea la más apreciada por el propio Torrente Ballester—, que anuncia ya temas fundamentales de su segunda etapa de creación. Este nuevo ciclo, que Gil González califica como «ficciones del yo»<sup>313</sup>, se abrirá con *La saga/fuga de J. B.* (1972), su famosa novela experimental y primera parte de su «trilogía fantástica» junto con *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1981), y alcanzará hasta *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), obra muy influida por Pessoa y centrada en la cuestión de los heterónimos. Dicho periodo, que biográficamente corresponde a la ruptura de Torrente Ballester con la problemática española y su exilio a los Estados Unidos como profesor universitario en Albany, se caracteriza por el uso extensivo de la voz en primera persona, elementos fantásticos, intertextualidad, reflexión metaliteraria, paradojas sobre la identidad y una apuesta arriesgada por la innovación formal<sup>314</sup>. Luego, en una larga tercera etapa inaugurada por *Filomeno a mi pesar* (1988), con un Torrente Ballester octogenario, reconocido por diferentes premios y ya bien asentado en el panorama editorial español, abandonaría su compromiso cerrado con lo fantástico y la reflexión metaliteraria para introducirse en nuevos caminos. En sus últimos libros, las dos modalidades de realismo y surrealismo se combinan y suceden, aunque en ningún momento se vuelve al tono autorial y de intriga metaliteraria característico de la segunda etapa, sólo recuperado tal vez en su última obra, *Los años indecisos* (1998).

Será su segunda etapa la que más convenga estudiar aquí, pues es donde con más intensidad se manifiesta la asociación entre irrealismo y recreación imaginaria de la identidad personal. De manera significativa, en dicho periodo se incrementaría además el diálogo continuo entre realidad y fantasía que le valiera al gallego la fama de ser la respuesta española al realismo mágico hispanoamericano; una etiqueta que, como revela García de la Concha, Torrente Ballester rechazaba rotundamente porque cuando se habla convencionalmente

---

313 *Ibíd.*, p. 86.

314 Una excepción al tono metaliterario y jugueteo autobiográfico de esta época parecería constituirlo *La princesa durmiente va a la escuela*, obra que se caracteriza por un aire de fantasía clásica más propio de la primera etapa de Torrente; sin embargo debe tenerse en cuenta que dicha obra, por más que no encontrara editor hasta 1983, fue en realidad escrita y ultimada hacia 1950.

de realismo «se disminuye el alcance de lo real», y él «quería ir más allá», ya que creía que «todo lo que podemos nombrar es real» y «el único límite que debe imponerse el novelista es el de la verosimilitud»<sup>315</sup>.

Desde esta perspectiva, es posible adquirir una visión más precisa sobre la relación entre fantasía y recreación personal en los libros que Torrente Ballester dio a la imprenta durante este segundo periodo creativo en el que se enmarca *Dafne y ensueños*. Todos los títulos de esta etapa establecen una investigación sobre los márgenes de la personalidad, y varios se centran de modo explícito en los problemas para la configuración estable de una noción del yo. Presentan personajes que, además de aludir a diferentes facetas del propio Torrente, viven en un perpetuo conflicto personal y parecen incapaces de definir su identidad de forma estable. El diablo Leporello en *Don Juan* y el extraño espía conocido como el «Maestro de las pistas que se pierden en la niebla», que protagoniza la novela de ficción utópica *Quizá nos lleve el viento al infinito*, manifiestan sus personalidades por la asimilación y suplantación serial de otros. Ambos seres, el primero por su naturaleza diabólica, el segundo tal vez por ser un robot, tienen la capacidad mimética de ocupar cuerpos ajenos, adoptando su aspecto, y de compartir con sus inquilinos sus vivencias y recuerdos. En otras palabras, ambos personajes manifiestan sus propias personalidades a través de muchos cuerpos o personalidades cambiantes. El protagonista de *Fragmentos de Apocalipsis*, por su parte, confiesa sentirse unas veces Alberto Caeiro (heterónimo de Pessoa) y otras Abel Martín (heterónimo de Antonio Machado), aunque también afirma ser un espía internacionalmente buscado que ha decidido refugiarse en una novela, y a veces dice ser un mero profesor universitario. En *Yo no soy yo, evidentemente* se lleva al límite el juego de los heterónimos, y el tema de la multiplicidad personal deja ya de ser un aspecto más de la novela para convertirse, desde el título mismo, en hilo que encauza la narración.

También de forma polifónica se configura el autorretrato de *Dafne y ensueños*, donde Torrente Ballester alterna sus memorias reales con el relato de sus fantasías infantiles para dar cuenta de los múltiples factores que lo determinaron como escritor. En este peculiar libro, excelente representante del segundo periodo creativo del gallego, la dependencia entre su «yo» autobiográfico y su «yo» imaginario es absoluta, pues ninguna de las dos partes alcanza autonomía para configurar una existencia sostenible. Esto conlleva que, pragmáticamente, la identificación entre autor y narrador adquiera una enorme

315 Ana Mendoza, «Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester por la reedición de ‘Los gozos y las sombras’» [en línea], *Elmundo.es* (14 de noviembre de 2007). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/14/cultura/1195042569.html>> [consulta: 10 septiembre 2009].

complejidad. Se trata de una evocación poética de la memoria en la que la inclusión temática de lo «maravilloso» (en el sentido todoroviano de la palabra) llega a poner en duda la referencialidad de la narración autobiográfica. Pero en cuanto a su forma, el libro se dispone en una estructura discursiva típicamente autobiográfica.

Todo el texto está encauzado desde la homodiégesis, sin una división en niveles diegéticos que justifique por qué se están poniendo por escrito esos recuerdos. La presencia de la voz narradora es absoluta, y apenas permite que los protagonistas de ninguna escena, ya sea real o imaginaria, lleguen a alcanzar voz propia mediante el diálogo. Este narrador maduro guía desde el presente la reconstrucción de su vida infantil, aunque con un tono poco exhaustivo y coloquial. Las frases largas, con ristas de complementos y clausulas subordinadas, acercan el discurso del narrador al flujo de conciencia, como si su discurso estuviera siendo improvisado. También se aportan algunos datos sobre Serantes, El Ferrol, la guerra y otros sucesos que ayudan a situar contextualmente al lector, pero sin una verdadera preocupación por detallar con exactitud la ambientación histórica (abundan las frases vagas del tipo «Una de las Niñas, no sé cuál, no lo recuerdo ahora...», «Por acontecimientos que pasaron y que no vienen a cuento», etc.). En multitud de ocasiones, el discurso se dirige de forma directa al lector mediante llamadas en segunda persona del plural. Unas veces se trata de que el lector se identifique con sucesos de la vida cotidiana, y otras de ponerle en una situación de escucha comparable a la del relato oral. El capítulo IV, por ejemplo, comienza con un sencillo «Para que os deis cuenta de cómo era mi aldea, voy a contaros algo que sucedió un domingo del mes de enero, allá por el novecientos diecisiete, más o menos».

Por otra parte, el relato también abarca un periodo de tiempo limitado pero típico de los discursos autobiográficos: se da cuenta brevemente de la vida de padres y abuelos y luego se describe toda la infancia del escritor desde su mismo nacimiento hasta su primera juventud<sup>316</sup>. Ahora bien, la disposición de estos hechos es errática, pues no se sigue un orden diacrónico continuo sino que unos recuerdos se engarzan con otros de manera subjetiva. Todo ello, claro, va unido de modo inextricable a la recreación mágica de las Torres Moches (una versión mítica de Serantes) y a la descripción de diablos, musas y otros entes sobrenaturales que conviven pacíficamente con los habitantes de la casa

---

<sup>316</sup> La circunstancia de que Torrente sólo dé cuenta de su vida hasta un momento dado (su juventud), hace que Janet Pérez asigne el libro al género poco frecuentado en España de la memoria («‘Dafne y ensueños’, ¿novela, autorretrato, o memoria?», *La Tabla Redonda*, 4 (2006), pp. 33-49, p. 38). Sin embargo, resulta importante señalar que la autobiografía incompleta, o la selección de unos años concretos como tema de preferencia para el recuerdo, constituye una de las características más notables de la autoficción.



familiar. En definitiva, *Dafne y ensueños* utiliza la forma discursiva tradicional de la autobiografía para enmarcar un relato maravilloso sobre la memoria infantil.

Como puede observarse a través del siguiente fragmento, en este doble relato en el que los límites entre lo real y lo ficticio no siempre están bien dibujados, ambos mundos conviven de forma pacífica y con igual importancia narrativa. El mejor ejemplo lo compone el personaje de Dafne, que además de inspirar el título mismo del libro, supone una presencia misteriosa en la vida del protagonista.

Esto de Dafne, que entonces me parecía lo más natural del mundo, y me lo siguió pareciendo durante muchos años, a lo mejor hasta ayer mismo, ahora empiezo a no entenderlo del todo, pero no hay que alarmarse, porque si de repente se nos ocurre estudiar algo que va con nosotros desde siempre, por ejemplo uno mismo, resulta que no se entiende, acaso por error de los métodos. Al intentar una dilucidación medianamente convincente de lo que Dafne fue, se me interpone la imagen de Maya; más que la imagen, la noción, y me lo echa todo a perder. De Maya tuve noticias por una comedia de un tal Gantillon, allá por el filo entre los veinte y los treinta (del siglo), entonces pieza de cierta fama, hoy olvidada: se trata de una ramera de puerto en cuyo trato los clientes encuentran a la mujer amada, o deseada, o esperada, en fin, la mujer de cada fantasía, esa que por lo general no llega, y que, si llega, acaba oliendo a ajos. De modo que se puede decir que todas las mujeres están en Maya, pero no que Maya esté en todas las mujeres: asegurarlo debe de ser eso que llaman ahora una extrapolación, es decir, un pecado. No se puede afirmar de buenas a primeras, por si es precisamente lo contrario, toda vez que aplicada, por ejemplo, a Dafne, resulta bastante peligrosa, porque acabaríamos por identificarla con el *eterno femenino*. Cosa que no fue Dafne en absoluto; de haberlo sido, todas las mujeres de las Torres Mochas se hubieran sentido en cierto modo, y hasta cierto punto bastante misterioso, en comunión participativa de sus gracias y virtudes. Y eso no sucedió jamás, que yo sepa, en ninguna de sus metamorfosis, ausencias y reapariciones. Yo creo que la identidad de Dafne no va por esas metafísicas, menos aún por esas mitologías, aunque jamás la haya creído ajena a la mitología y a la metafísica (que no son dos ciencias o dos modos, sino uno, aunque se usen palabras distintas en el uno y en el otro, que es lo que engendra el error). En todo caso, dispondría de metafísica y de mitología propias, y una de sus propiedades consistió en vivir siempre y en morir varias veces, lo cual es metafísicamente imposible y mitológicamente aceptable. Mis investigaciones en la historia de las Torres Mochas y, en general, en todo lo de Serantes, me han permitido encontrarla en varios remansos del tiempo, ocasiones e historias que contaré, si no son de las que me contó ella misma: entonces hablará su palabra y no la mía. Aparece, por ejemplo, en los años aquellos de la francesada, protagonista de un drama de amor y patria con el teniente Lisarrague; su nombre es también el de la más pequeña de las Hermanas Cubanas, y tía Dafne se llamó la viuda de Carlos, cuyo paso por las Torres Mochas voy a contar en seguida, aunque después de cierta expedición exploradora que también requiere relato. Es muy breve. Una vez me dio por rebuscar papeles y acopiarlos, cartas y documentos perdidos u olvidados en cajones, en gavetas, así como entre páginas de libros. Y en uno de éstos, una

novela muy bonita que se llamaba *El castillo de Otranto*, en inglés, hallé un papel antiguo, doblado en cuatro desde mucho tiempo atrás, a juzgar por lo amarillo de los dobleces, en el que sólo habían escrito estas palabras:

«Voy a morir sin ver desnuda a Dafne»

lo cual podía ser muy bien el primer verso de un soneto que se le hubiera encasquillado a su autor y que lo hubiera dejado allí para continuarlo, o quién sabe si para que lo continuase otro, pues sospecho que en sus distintos avatares alguna gente habrá querido verla desnuda. Cuando leí aquellas palabras, ya conocía algo de las artes poéticas, por eso lo del soneto se me ocurrió en seguida, pero no se me alcanzaba todavía que alguien se viera tan acuciado de la necesidad de ver desnuda a Dafne, que sólo lo remediase metiendo la situación en un soneto. Lo malo es que, más tarde, también yo deseé verla desnuda, y aunque me haya apropiado del verso, el soneto está sin acabar. Por otra parte, con alguna frecuencia me sumerjo en la duda, compleja como un laberinto, de si Dafne, la que yo conocí, la que amé y escuché durante aquellos años de mi infancia, tenía en realidad desnudeces. Las otras, sí, por supuesto. Las otras. ¿Quién era Dafne? ¿O quién es, o quién pudo ser? Recuerdo una de aquellas caricaturas con las que protestantes y católicos se hacían la guerra o se afirmaban frente al *otro* por medios gráficos de inmediata comprensión, y ésta era la sucesión ininterrumpida de los papas, con la tiara y el báculo hacia el mismo lado, desde uno en primer plano de regular tamaño, hasta el que se perdía, degradadas sus líneas, en los tiempos remotos. Pues si contemplo mi vida hacia atrás, así veo a Dafne multiplicada, siempre igual, pero siempre distinta, y cada vez más borrosa; y en eso reside el quid, que fue siempre distinta, aunque llevase el mismo nombre y la misma sonrisa: no todas las mujeres en Maya, sino Dafne en todas las mujeres. ¿Fue así mi conclusión o todo lo contrario? No me acuerdo.

Lo de la tía Dafne no coincidió con la marcha de Dafne, ni con la estabilización de las Torres Mochas en la forma y estructura invariables con que continuaron existiendo hasta en el olvido y en el aire. Fue el año en que terminé el bachillerato. Estábamos en Los Corrales como todos los veranos, y yo andaba soñando con la Universidad, a la que finalmente no pude ir, porque no teníamos dinero<sup>317</sup>.

Este extracto muestra bien el peculiar estilo torrentino de su segunda época: un cauce de palabras con frases largas, cargadas de enumeraciones («metamorfosis, ausencias y reparaciones»), insertos aclaratorios («es decir, un pecado», «que yo sepa») y cláusulas yuxtapuestas. Todo ello punteado por breves declaraciones que marcan un relato que parece seguir el libre fluir del pensamiento del narrador («las otras, sí, por supuesto, las otras»). Un flujo de conciencia narrativa cuya sintaxis se dilata en continuas explicaciones y párrafos extensos pero que, a pesar de todo, no establece conclusiones estables acerca de nada («No se puede afirmar de buenas a primeras, por si es precisamente lo contrario»). Aquí, la inestabilidad física de esa mitológica tierra de las Torres Mochas y de la fantasmagórica Dafne se combina con el nítido recuerdo biográfico sobre la vida estudiantil y la posible visita de una tía viuda

---

317 Op. cit., pp. 24-27.

del mismo nombre. En este sentido, la frase que culmina el extracto resulta un buen ejemplo de la poética torrentina en *Dafne y ensueños*, porque contrapone el irrealismo anacrónico del mundo infantil («Lo de tía Dafne no coincidió con la marcha de Dafne, ni con la estabilización de las Torres Mochas en la forma y estructura invariables con que continuaron existiendo hasta en el olvido y en el aire») con la precisión contextual del mundo adulto («Estábamos en Los Corrales, como todos los veranos, y yo andaba soñando con la Universidad, a la que finalmente no pude ir, porque no teníamos dinero»). El mundo imaginario y el autobiográfico son diferentes pero ninguno es descrito como menos real; ahí radica la enorme ambigüedad autoficticia que todo el texto destila.

En este sentido, el mítico personaje de Dafne se manifiesta sólo en los capítulos de recreación fantástica de Gonzalito, como una compañera simbólica del niño, pero su presencia metafórica se deja notar en todo el texto. No puede ser considerada un personaje agonista pero tampoco un arquetipo inmutable, de modo que su figura desafía la concepción tradicional de los actantes novelescos. Dafne parecería una musa, la encarnación de la Literatura o del eterno femenino, pero el propio autor parece rechazar estas ideas desde el principio. Por eso, Dafne vendría a ser más bien todas las mujeres, un anhelo oculto encarnado en esta figura de complejo significado personal. De hecho, a la hora de describirla, el autor acumula oposiciones («Esto de Dafne, que entonces me parecía lo más natural del mundo... ahora empiezo a no entenderlo del todo»), interrogaciones («¿Quién era Dafne? ¿O quién es, o quién pudo ser?») y expresiones de duda («yo creo», «que yo sepa», «quién sabe si») que contribuyen a confundir al lector. A su vez, el secreto que recorre las vidas de las sucesivas Dafne, el hallazgo de sorprendentes manuscritos y el tono general de misterio gótico que inunda a veces el mundo de las Torres Mochas (no es casual la referencia a Otranto) colaboran también a potenciar el tono maravilloso de la rememoración torrentina.

Por supuesto, toda la superestructura del libro recoge también esta doble aspiración de dar cuenta de la realidad y de los ensueños. Para ello, se recurre a una disposición alterna de los capítulos: los episodios impares (sobre todo el III, V y VII) recogen fenómenos imaginarios y oníricos desde el punto de vista infantil de Gonzalito; los pares (sobre todo el II, IV y VI) transmiten el pensamiento del narrador maduro que describe la casa de su familia materna, a sus habitantes y otras múltiples anécdotas. Los capítulos I y IX tienen, por su parte, una función básica de introducción y despedida del complejo mundo torrentino. Semejante distribución de contenidos ha hecho que Becerra

aventure<sup>318</sup>, y Fernández Romero avale<sup>319</sup>, la teoría de una posible ordenación circular con una serie de correspondencias simétricas, un capítulo central (el V) y una despedida poemática situada fuera de la estructura general. Sin embargo, ninguna de estas correlaciones o divisiones están delimitadas de forma perfecta, pues todos los capítulos difuminan las fronteras entre el recuerdo, la recreación artística y la pura invención.

En este sentido, resulta evidente que el corazón de esta obra aspira a nivelar hechos de diversa naturaleza y referencialidad para insertarlos en la ficción de forma homogénea y con un tono siempre cómico. No es sólo que el libro aborde con la misma verosimilitud situaciones familiares reales y recreaciones más o menos libres sobre esos temas; se trata de unificar elementos míticos, históricos y literarios en un solo discurso para dar cuenta de los muchos materiales que componen la memoria de Torrente. Más allá de la revisión que el autor aborda de su infancia en los capítulos pares, el resto de parte de la transformación de otros materiales. El capítulo III recrea a través del poeta Enrique y su encuentro con Dafne en las Torres Mochas el episodio biográfico de Rilke en el castillo de Duino, donde el poeta obtuvo la inspiración para componer sus más famosas elegías. El capítulo V, eje central del libro, retoma desde una perspectiva infantil el mito de Orfeo y Eurídice, pero actualizándolo esta vez con Gonzalito y Dafne como protagonistas, donde el niño acude en busca de su amiga raptada. El capítulo VII parodia el episodio histórico de la batalla de Trafalgar haciendo que Gonzalito ofrezca a Gravina y a Churruca nuevas posibilidades de ataque que podrían salvar a la tropa española del desastre. El capítulo poético que cierra el libro, «Razón de amor a Dafne», es un homenaje al poema medieval de similar título («Yo le llamo *razón* porque de esa manera / nombraron unos versos en tiempos ya olvidados»). Además, otros elementos dispares (como poemas, algún extracto de folletín, canciones populares y unos mapas de las posibles técnicas de ataque en Trafalgar) se vienen a sumar al cúmulo de materiales insertos en el texto.

El libro compone por tanto un ensayo sobre la transformación de materiales biográficos, míticos, históricos y literarios en elementos de ficción. Todo evento puede ser adaptado al mundo ficticio, pues la verosimilitud garantizada por el lenguaje sostiene cualquier hecho, desde los reales a los más irreales. Así lo declara el propio Torrente, molesto porque ningún crítico hubiera comprendido la labor de transformación de materiales diversos que configura el auténtico

---

<sup>318</sup> Carmen Becerra, «Algunos aspectos de la autobiografía fantástica de Torrente Ballester 'Dafne y ensueños'», *Gonzalo Torrente Ballester*, José Paulino y Carmen Becerra (eds.), Madrid, Editorial Complutense, 2001, pp. 111-123, p. 118.

<sup>319</sup> Ricardo Fernández Romero, «Fantasma oscuro que se sueña a sí mismo. La escritura autobiográfica de Gonzalo Torrente Ballester en 'Dafne y ensueños'», *La Tabla Redonda*, 4 (2006), pp. 15-32, p. 21.

corazón de su retrato biográfico: «La gente no se da cuenta de que esto es la historia de Rilke, lo mismo que no se dieron cuenta de que la búsqueda de Dafne es la búsqueda de Eurídice. No se les ocurre pensar que yo pueda utilizar un material histórico para recrear estas fantasías mediante un sistema de transformaciones. Porque, claro, yo meto esto dentro de un sistema que parece real, todo es verosímil»<sup>320</sup>.

Aquí radica precisamente la clave de la aparente ambigüedad torrentina en *Dafne y ensueños*, en la capacidad de la ficción para nivelar estados de realidad diferentes. De hecho, además de la narración autobiográfica y fantástica, también la teoría literaria penetra y se funde con en el texto a partir del sexto episodio: tradiciones orales, lecturas favoritas, años de colegio y, ya en el capítulo IX, reflexiones sobre el teatro. La estructura dual de narración fantástica y real se enriquece así con comentarios del autor sobre su personal poética literaria. De hecho, puede considerarse que esta obra es un completo tratado teórico y práctico sobre la obra de Torrente Ballester, así como una impresionante autobiografía intelectual.

Pasajes como el siguiente aportan la clave de la concepción artística en torno a la que se construye *Dafne y ensueños*; a saber, una firme convicción en la supremacía de la ficción verosímil sobre el relato de ambición realista:

Buena parte de mi vida se la llevó el teatro, y puedo asegurar que en el teatro fui feliz. Y lo fui, no por lo que el teatro *me enseñase*, sino por lo que *me permitía ser*. Me siento respetuosa y absolutamente antibrechtiano, y si esto implica una mentalidad o un corazón burgueses, me trae bastante sin cuidado [...] En la virtud de la palabra persuasiva creo. En la fuerza de lo real, también. Si mi padre me pudiera escuchar, seguramente se decepcionaría, porque él, cuando me llevaba al teatro en edad temprana, aseguraba hacerlo para que el teatro me sirviese de escuela. Estaba convencido de que en el teatro se aprendía a vivir. A lo que yo aprendí, en realidad de verdad, fue, ante todo, a divertirme, quiero decir, a salir de mí mismo y a ser otro. Mucho más tarde me di cuenta de que, saliendo de mí mismo y siendo otro, llegaba también a mí mismo; que, a fin de cuentas, yo era la meta de aquellos viajes parabólicos. Aprendí también que siendo Hamlet, sintiendo a Hamlet dentro de mí mismo, se recibe mejor eso que ahora llaman el mensaje, pero que yo no lo diría así, sino de este otro modo: siendo Hamlet, se vive el ser o no ser con mucha más verdad y mucha más realidad que manteniéndose fuera, ajeno, y entendiéndolo. Lo que el teatro y, en general, el arte, nos propone, no es una ocasión de entender, sino de vivir. Ésta es la sustancia de la experiencia artística, y todo lo demás es adjetivo, y, a veces, *filfa*<sup>321</sup>.

320 Carmen Becerra y Gonzalo Torrente Ballester, *Guardo la voz, cedo la palabra: conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1990, pp. 73 y ss.

321 *Op. cit.*, p. 298.

Es decir, analizar la ficción como recreación meramente imitativa del mundo externo significa caer en una crítica ingenua que confunde lo verosímil con lo verdadero. La narrativa ficticia en general, incluso la de apariencia más realista, no puede ser juzgada por raseros convencionales de adecuación a la verdad sino que debe ser concebida como un universo propio, cerrado sobre la única razón de su misma coherencia interna, que establece relaciones sociales de naturaleza completamente independiente con sus usuarios. En otras palabras, un lector puede aprender y discurrir sobre el mundo real gracias a la lectura de novelas, aprender datos y recibir incluso lecciones morales, pues puede aplicar la experiencia literaria a través de «viajes parabólicos». Pero más allá del «uso», si se habla sólo de la sustancia textual que compone un mundo de ficción, es necesario convenir que su coherencia y valores de verdad son puramente internos.

Esta personal teoría sobre el estatuto epistemológico de los textos narrativos se fundamenta en que ninguna de las frases que los componen puede ser considerada «verdadera» o siquiera «mimética», pues la ficción es un universo intensional sustentado sólo en sus palabras al que no se puede juzgar mediante ningún rasero referencial. Es decir, las ficciones narrativas como *Dafne y ensueños* no necesitan ninguna correspondencia con el mundo real, pues de hecho configuran una categoría ontológica propia que no puede ser entendida con los criterios de verdad o falsedad propios del mundo real. En conclusión, la literatura no necesita ser «realista» para ser «creíble» pues «esta capacidad de convicción no se obtiene copiando o imitando lo real, sino poniendo en juego medios estrictamente literarios que cobran su sentido en el contexto total de la novela y del personaje»<sup>322</sup>. De nuevo, no se trata de *entender* sino de *vivir* lo narrado.

La esencia autoficticia de *Dafne y ensueños* no se obtiene imitando la historia ni transmitiendo los recuerdos verídicos. Al contrario, como Carmen Becerra explica, en la prosa de Torrente Ballester «esa impresión [de realidad] se obtiene no por mimesis, sino por una cuidadosa selección y ordenación verbal, de donde se concluye que la verosimilitud de lo narrado no es un problema de *inventio*, sino de *dispositio*»<sup>323</sup>. Este poder de la narrativa de ficción para hacer verosímil un personaje al mismo tiempo incluso que está poniendo en duda su existencia explica que el gallego se embarcara en *Dafne y ensueños* en una investigación de los límites de la fantasía. De hecho, las otras obras de Torrente

---

322 Gonzalo Torrente Ballester, *El 'Quijote' como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 117.

323 Carmen Becerra, «Los espejos del yo», *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, op. cit., pp. 67-81, p. 68.



Ballester cercanas en el tiempo apuestan también por una narrativa alejada del realismo y comprometida con la innovación formal. Todas ellas tejen estructuras experimentales de corte metaficticio, con habituales digresiones expositivas típicas del ensayo, y recrean asimismo historias cercanas al mito, la fantasía y lo maravilloso en escenarios costumbristas. De hecho, el espíritu innovador de Torrente no sólo le llevó a superar la dependencia de la literatura con respecto a la imitación de la realidad, sino que le impulsó igualmente a buscar los límites de la verosimilitud y a forzar la coherencia interna de sus textos. Mientras que la necesidad aristotélica implica una ordenación causal que debe darse de manera estricta, de modo que si se suprimiese o agregase algún evento se dislocaría totalmente el conjunto de la obra, el gallego ensayó diversas formas de superar esta disposición causa-efecto. Por ejemplo, en *Dafne y ensueños* se renuncia a la disposición diacrónica tradicional por un relato de eventos yuxtapuestos y relacionados sólo por sus resonancias subjetivas.

En consonancia con esta poética, se puede comprender que la noción de representación personal de Torrente Ballester se fuera también alejando del compromiso de veracidad propio de los escritos autobiográficos para apoyarse sólo en la verosimilitud del lenguaje narrativo. Por eso, el gallego desconfió de la autobiografía y de las memorias, que ofrecen una autorrepresentación basada en un testimonio factual y en un compromiso de sinceridad, para centrarse en cómo dibujar la identidad a través de la ficción, cuya capacidad de convicción radica sólo en el poder persuasivo de las palabras. El logro de *Dafne y ensueños*, por lo tanto, consiste en ofrecer una reconstrucción más significativa de lo real y de la personalidad gracias a la disposición significativa de los sucesos. Así, el esfuerzo biográfico torrentino puede entenderse como una forma de mostrar que la narración ficticia constituye un canal válido para encauzar un autoconcepto. Lejos del tópico de lo narrativo como antítesis de la verdad, como imagen engañosa o deformada del mundo, aquí se impone como parte necesaria de la memoria.



### 6.3. Carlos Barral: *Penúltimos castigos* (1983)

Además de su emblemática labor como agitador cultural y editor revolucionario durante el periodo franquista, Carlos Barral (1928-1989) ocupa un destacado puesto en el panorama literario español del siglo xx por su labor como poeta de la generación del cincuenta y también como memorialista. De acuerdo con la tendencia autobiográfica que siguió a la muerte de Franco, Barral dio a la imprenta tres conocidos libros de memorias que se convertirían en un referente para el género en el ámbito peninsular: *Años de penitencia* (1975), que abarca su vida entre 1939 y 1950, es decir, entre los diez y los veinte años del autor; *Los años sin excusa* (1978), que cubre la etapa de 1950 a 1962, cuando se produce la incorporación de Barral a la editorial familiar; y *Cuando las horas veloces* (1988), volumen que recoge la vida del autor durante los años ochenta, tras perder su empresa. Menos conocido es tal vez el peculiar proyecto narrativo que el escritor ensayara en el lapso que media entre su segundo y tercer volumen de memorias; un libro que acude a la distancia de la ficción para exorcizar los excesos de la figura pública de Barral justo tras el quiebre de su editorial. En 1983, vio la luz la que sería su única incursión en el ámbito de la narrativa ficticia: *Penúltimos castigos*.

Como se expondrá en las siguientes páginas, este peculiar texto barraliano se sitúa dentro del ámbito genérico de la autoficción, y presenta la inusual característica de no haber sido escrito por un novelista que decidiera incorporar aspectos autobiográficos en su ficción, sino por un memorialista estricto que, de forma excepcional, se acercó a la ficción para retratar algunos matices de su personalidad. De hecho, de la lista de autores seleccionados en este corpus, Barral es el único que no llegó a la autoficción por mediación de la novela. Tras haber escrito dos volúmenes de memorias —el primero publicado cuando no había cumplido aún cincuenta años—, y teniendo el tercero ya en mente, se diría que Barral encontró que no podía hablar de ciertos aspectos de su personalidad de manera estrictamente confesional y que decidió por tanto acudir a la ficción. En este sentido, al abordar *Penúltimos castigos* resulta imprescindible tener en cuenta la omnipresente carga autobiográfica de toda la producción barraliana. Su poesía se inscribió siempre en la tradición moderna iniciada por Baudelaire, que define el acto poético como una transformación estética de la experiencia vivida, y mediante dicha elaboración retórica busca ahondar en uno mismo y recrearse interiormente. De igual modo, la prosa de Barral también siguió siempre caminos de introspección personal, y el propio escritor declaró que si al

abordar su primer volumen de memorias planeó instrumentalizar sus recuerdos para crear una crónica del ambiente social e intelectual de la posguerra, la escritura acabaría llevándolo inevitablemente por los derroteros de la subjetividad y la particularidad de la anécdota<sup>324</sup>. En consecuencia, su única incursión en la ficción no podía dejar de centrarse en la identidad del autor, por más que la peripecia autobiográfica ocupe en realidad un lugar secundario. Por tanto, el peculiar experimento de Barral alcanzará unos límites de autoanálisis y exploración privadas muy poco comunes en la autoficción hispana.

Para resumir con brevedad su argumento, *Penúltimos castigos* da cuenta de las peripecias de un pintor y escultor innominado afincado en un pequeño pueblo pesquero y turístico (cuyo nombre tampoco es mencionado) de la costa tarraconesa. El libro cuenta en primera persona la decadencia profesional y emocional del artista durante un año, con una acumulación de anécdotas sobre aventuras amorosas, reuniones profesionales, viajes, sucesos cotidianos y comentarios sobre las charlas que mantiene con el selecto grupo de artistas que se dan cita en el pueblo. Poco a poco, el narrador se irá implicando cada vez más en el declinar paralelo de su vecino de pueblo, el poeta y editor Carlos Barral, quien también atraviesa una grave crisis familiar, profesional, financiera y creativa. La agonía de Barral se irá describiendo con detalle hasta que, ya en el penúltimo capítulo, se da cuenta de la dramática muerte y entierro del poeta. Tras ello, el narrador tratará de seguir con su vida, pero acabará por sucumbir a su grave decadencia física y mental. Así, ya en las últimas páginas del libro, se descubre que el narrador está en ese momento internado en una clínica, donde, a modo de tratamiento psicológico, su médico le ha impuesto escribir una crónica de su último año de vida hasta el momento presente.

En resumen, el texto propone un retrato autobiográfico heterodiegético enunciado en tercera persona donde el autor comparte sus rasgos reales con sus dos caracteres, reservando el papel de narrador protagonista a su innominado álter ego y otorgando su nombre propio al personaje secundario. Con esta división del «yo» que cuenta y el «yo» que vive, Barral se propuso crear la distancia necesaria para ficcionalizar su autobiografía reciente. Para facilitar el análisis de texto, se seguirá aquí a Díaz González y se llamará *protagonista* al narrador innominado que habla en primera persona, y *personaje* al carácter llamado Carlos Barral que se asocia casi siempre con la tercera persona<sup>325</sup>.

324 Carlos Barral, *Años de penitencia*, Barcelona, Alianza, 1975, pp. 9-10.

325 Cecilio Díaz González, «Presencia autobiográfica de Carlos Barral en 'Penúltimos castigos'», *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, op. cit., pp. 169-175, p. 169.

Más allá de su peculiar argumento y de la división entre protagonista y personaje, otros muchos elementos textuales y paratextuales de la obra señalan su naturaleza ambigua. Siendo Barral uno de los editores de referencia en el mundo hispano de la segunda mitad del siglo xx, es lógico que en el diseño de sus propios libros nada se dejara al azar. Gracias a sus conocimientos profesionales, *Penúltimos castigos* se presenta ante el lector con unos potentes recursos peritextuales que tratan de orientar tempranamente la interpretación lectora. Así, ya en el primer contacto físico con el libro, las expectativas del lector son puestas a prueba por la oposición entre el subtítulo genérico que corona la cubierta, «Novela», y la fotografía que inmediatamente le sigue: una instantánea del propio Barral tocado con su gorra marinera pilotando su barco (véase anexo 1). A esta disyuntiva le sigue el ambiguo texto de presentación que puede leerse en la cuarta de cubierta:

*Penúltimos castigos* es la primera novela de Carlos Barral. Por vía oblicua, recoge, acomodándolos a la perspectiva novelesca, elementos que se corresponderían a una posible autobiografía inmediata, transfigurados según las necesidades de la estrategia narrativa e insertos en el punto de vista de quien relata los hechos: un escultor y dibujante, cuya vida y cuyas crisis son paralelo o contrapunto de las del propio Barral, quien, visto desde el ángulo del narrador, es personaje importante en el libro y muere al término de éste<sup>326</sup>.

Esta precisa descripción de los procesos narrativos que Barral utiliza para traspasar sus experiencias a un narrador imaginario trata de hacer patente la naturaleza ficticia del libro, aunque jugando con el morbo de su trasfondo biográfico. Así, primero se afirma en presente de indicativo que el libro «es» una novela, pero luego se sugiere en condicional que los eventos relatados «se corresponderían» a una «posible» narración autobiográfica. Sin embargo, todos estos elementos paratextuales que animan a interpretar el libro como una narración novelesca fueron pronto interpretados como una mera excusa, ya que Barral parecía refugiarse en la libertad de la ficción para retratar con gran ironía a muchos intelectuales de la época (en el libro se dan cita Juan García Hortelano, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé, José Agustín Goytisolo, Jorge Edwards y Carmen Bacells, entre otros). Así como para atacar a algunos de sus enemigos en el mundo editorial. De hecho, la acritud con que el poeta describe sus conflictos económicos con Francisco Gracia acabó valiéndole una demanda por difamación que, finalmente, nunca llegó a juicio. Y a pesar de todo, *Penúltimos castigos* no puede considerarse como un mero *roman à clef*, pues los aspectos de venganza personal que puedan ocultarse en esta obra,

---

326 Carlos Barral, *Penúltimos castigos*, op. cit., cuarta de cubierta.

como en cualquier autobiografía, no impiden que el texto se construya como una delicada metáfora sobre la evolución personal de Barral en vez de como un simple juego referencial.

En la práctica, la identificación simultánea del autor con sus dos caracteres —el artista anónimo y el agonizante Barral— alcanza una complejidad que imposibilita una lectura no-ficticia. ¿Con quién debe el lector identificar al autor real? ¿Con el personaje de su mismo nombre? ¿O con el narrador protagonista que enuncia el relato desde la primera persona gramatical? El peso del nombre propio parece indicar, a primera vista, que el autor real se encarna en el personaje llamado Carlos Barral, con quien además comparte idénticos datos biográficos laborales y familiares. Sin embargo, su muerte hacia el final de la novela —junto con el cinismo y el desdén con que se le retrata— hace que dicha identificación autobiográfica sea pragmáticamente imposible. El escultor, por su parte, no comparte ningún dato público con Barral, pero es sin duda un trasunto del hombre en que el escritor y editor catalán habría podido convertirse si hubiera seguido su vocación de artista plástico. A este respecto, la fuerza de la homodiégesis y la creciente comprensión que el protagonista va sintiendo a lo largo de toda la historia por las manías, las virtudes y los defectos de Barral insinúan un vínculo privado con el autor.

Pero por supuesto, cualquier intento de pacto de lectura autobiográfico queda anulado por la enorme ambigüedad de la relación entre autor, narrador y personaje, ya que el libro en ningún momento se propone como un documento verídico. Y sin embargo, el texto no deja de girar en torno a la figura de Barral. Así pues, ¿qué razones llevaron a este experto memorialista a recurrir, de forma tan inusitada, a la expresión pseudoficticia? El propio poeta declaró que la razón de que no hubiera concebido *Penúltimos castigos* como una nueva entrega de sus memorias era que: «Con una perspectiva de menos de veinte o veinticinco años, es casi imposible crear ese clima de nostalgia, de irrealidad, que da a la memoria su materia literaria. Por eso es una novela»<sup>327</sup>. En otras palabras, Barral concebía la memoria y la nostalgia como materias primas de todo su quehacer artístico<sup>328</sup>. Su objetivo como memorialista nunca fue una reconstrucción objetiva de la memoria, sino una recreación sentimental de un pasado ya lejano. En consecuencia, *Penúltimos castigos* debe entenderse como

327 «Debate con Carlos Barral: coloquio internacional de la Université de Provence», *Revista de Occidente*, 110-111 (1990), pp. 148-160, p. 151.

328 Anna Caballé, de hecho, considera que la nostalgia es el «*primum mobile*» de la relación de Barral con la literatura y que, a modo de cualidad moral, otorga con el paso del tiempo y la soledad una forma específica de fundamentar la identidad ante lo ajeno. «Nostalgias de un personaje (El ciclo memorialístico de Carlos Barral)», *Revista de Occidente*, 121 (1991), pp. 83-97, p. 84.

una obra de notable alcance introspectivo que, al recoger eventos de un periodo todavía reciente en la vida del escritor, no le permitió componer unas memorias en el estilo lírico que él practicaba.

En este sentido, la deriva de la prosa barraliana hacia la novela se explica como un intento de sustituir la distancia temporal —imprescindible para la expresión artística de la memoria— con el alejamiento narrativo inherente a la ficción.

M. DE LOPE.—¿La *distancia de la ficción* puede suplir la *distancia de la memoria* en la elaboración de la escritura de uno mismo?

C. BARRAL.—Creo que un memorialista, un autobiógrafo, hace siempre ficción y si no lo hace cae en la tontería. Todos los grandes memorialistas han inventado sus vidas. El Cardenal de Retz, o el caballero Casanova, o Benvenuto Cellini. Siempre es ficción, sólo que, cuando se habla de un tiempo lejano, distante, es justamente la memoria, o la *falta de memoria*, la que trabaja contra la realidad, a favor de la ficción. Mientras que cuando se habla de una época reciente [...] hay que *falsificar conscientemente*. Creo que ésa es la diferencia<sup>329</sup>.

De esta reveladora declaración se puede colegir el estricto sistema de distanciamiento (ya sea temporal o ficticio, pues su objetivo es el mismo) que rige la prosa barraliana. Las memorias, o cualquier otro género referencial, sólo pueden alcanzar su sustancia artística si son escritas mucho tiempo después de la época que describen. Así se logra aportar el tono nostálgico que da cuerpo a la expresión literaria. Y también, se esquivo la tentación de alterar el retrato privado para justificar cierto comportamiento o para magnificar la importancia que uno ha jugado en determinado momento histórico. Es decir, el alejamiento temporal resulta imprescindible para que la vocación literaria sea en verdad la única razón que motive la escritura autobiográfica, y también para que la «falta de memoria» garantice una recreación subjetiva y lírica de lo vivido.

Caballero Bonald se refiere también a estos aspectos cuando señala que en la prosa autobiográfica barraliana «la memoria del autor no es óptima, confunde a veces los datos, los enreda y hasta los distorsiona»<sup>330</sup>, pues lo que de verdad le importaba al autor no era ajustarse a las pautas del género, sino dibujarse en conjunto como personaje de una historia donde lo colectivo se moviliza a partir de la anécdota individual. Sólo gracias a la distancia nostálgica resulta posible que una vida cotidiana se convierta en materia artística. Y del mismo modo, los

---

329 «Debate con Carlos Barral: coloquio internacional de la Université de Provence », *art. cit.*, p. 152 (cursiva propia).

330 José Manuel Caballero Bonald, «Barral y el personaje de sus “memorias”», *Revista de Occidente*, 110-111 (1990), pp. 73-78, p. 75.

esfuerzos por ser veraz en el relato de un periodo vital reciente no permiten más que componer una *crónica* de sucesos, donde el escritor, que no puede falsear la historia, acaba por alterarse a sí mismo y describirse de una manera favorable para sus intereses inmediatos. Por eso, para poder retratar literariamente unas experiencias autobiográficas todavía demasiado cercanas en el tiempo y la memoria, es imprescindible «falsear conscientemente» la realidad. La distancia inherente a la ficción permite manipular artísticamente los hechos vividos y, al mismo tiempo, ofrecer un retrato auténtico del personaje íntimo. En resumen, la distancia temporal y la distancia de la ficción son dos formas iguales de garantizar el carácter artístico de lo narrado. En el caso de *Penúltimos castigos*, puesto que Barral no podía contar con la desmemoria que produce el paso del tiempo, acudió a la pura recreación ficticia de su vida.

En este sentido, la elección de un narrador homodiegético y anónimo como testigo exterior de las acciones del personaje de Barral fomenta desde un primer momento un alejamiento de la veracidad autobiográfica. El protagonista no ofrece un relato verídico sobre los sucesos referenciales de la vida del editor aunque sí describe en rasgos generales el ambiente real en el que vivió Barral (su familia, sus problemas económicos y su círculo de amigos). Del mismo modo, las referencias espacio-temporales a la costa tarraconesa de los setenta son abundantes pero, entre tanto nombre propio, sorprende la falta de alusión explícita al lugar de la acción: Calafell, el pueblo al que Barral estuvo ligado durante toda su vida y en el que pasó largas temporadas. Este significativo silencio contribuye de forma notable a descontextualizar y despersonalizar el relato, imponiendo una sombra de ambigüedad y sospecha a la aparente objetividad del resto de descripciones. El narrador se centra únicamente en referir los eventos relacionados con su vida y, progresivamente, se entrega a una observación minuciosa y desapasionada del personaje de Barral. La técnica literaria del desdoblamiento logra así dividir el «yo» para describir al personaje desde el exterior, utilizando la tercera persona en detrimento de la primera<sup>331</sup>. En este sentido, a pesar de la abundancia de alusiones a situaciones reales y

331 Resulta interesante mencionar que José Vicente Saval (*Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos, 2002, pp. 214-215) relaciona esta técnica del distanciamiento imperante en *Penúltimos castigos* con el tono alejado que también adoptara Barral en los siete poemas que cierran la recopilación *Usuras y figuraciones*, incluidos sólo a partir de la tercera edición del libro (en 1979), y escritos entre 1975 y 1978. Según Saval, estos siete poemas (algunos con títulos tan sugerentes como «Alguien» o «Algo como otro alguien») utilizan también la tercera persona para potenciar un distanciamiento que permita adentrarse en la verdadera personalidad del poeta. Saval señala cómo el propio Barral, al aludir en sus memorias a la etapa en que escribió estos poemas, confiesa que estaba sujeto a cierta multiplicidad de sí mismo: «Soy todavía un sujeto múltiple y confuso de mi propia historia a lo largo de aquellos años» (Carlos Barral, *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 23).



nombres propios, la distancia narrativa que Barral impone al relato de sus anécdotas autobiográficas a través del punto de vista distanciado de su narrador dificulta definitivamente cualquier pacto de lectura no-ficticio.

Desde ese punto de vista incierto y distante, el protagonista observa con creciente interés cómo los excesos de Barral lo llevan a la muerte:

Y también me habló de Barral. [...] Creía realmente que había que hacer lo imposible para sacarlo de esa peligrosa espiral en la que había entrado y devolverle unas ganas de vivir que evidentemente estaba perdiendo y que en gran parte había perdido irreversiblemente. Según Muñoz, más que los problemas económicos de su editorial y los temores en los que le envolvía esa situación de agonía, lo que influía en su estado era el sentimiento de catástrofe alrededor, el fracaso de sus relaciones con las gentes que le rodeaban, a quienes siempre, de un modo vicioso, había hecho excesiva confianza y que acababan devorándole o minándole la fe en sí mismo. Eso ocurría desde los tiempos antiguos, desde los tiempos de Jaime Salinas, ¿yo lo había conocido? Por otra parte, a Barral le hubiera convenido poner más distancia entre su personaje y su actividad profesional como editor, algo de lo que curiosamente él parecía ser consciente, pero no conseguía llevar a la práctica. Las anestias de la vida profesional, en gran parte venenosas, lo esterilizaban como escritor y de eso sí que era plenamente consciente y eso estaba en la raíz de todos sus males. Tenía muchos amigos pero muy pocas grandes amistades y resultaba muy difícil, con la mejor voluntad, ayudarle. Ahora bebía de un modo desmedido, más neurótico que glotón, y él no creía que estuviese alcoholizado. Me preguntó por mis relaciones con el personaje en los años de la infancia y de la adolescencia y no le sorprendió mucho que le dijera que casi siempre nos habíamos llevado muy mal, que hacía pocos años que nos tolerábamos y poquísimos, los muy últimos, eran de amistad, aunque no demasiado íntima. Yo había admirado en tiempos la poesía de Barral, pero a él nunca le había interesado mi pintura y aún menos mi escultura. En realidad, Barral era un teórico al que le interesaban muy pocas cosas de verdad y siempre por razones misteriosas, pero últimamente le había tomado afecto<sup>332</sup>.

A pesar de la imposibilidad pragmática de establecer un pacto autobiográfico con el lector, el protagonista se esfuerza por mantener el estilo propio de este género, de modo que la descripción de la crisis del personaje resulte más verosímil. Para ello, el protagonista enfoca sus narraciones homodieéticas y retrospectivas de modo directo («También me habló de Barral») o indirecto libre («¿yo lo había conocido?»), y retransmite con detalle los eventos cotidianos («problemas económicos», «amistades», «infancia y adolescencia»). De la misma manera, también encauza lo que dicen otros personajes sin consentir que éstos alcancen nunca voz propia (el diálogo exento es muy poco frecuente en las memorias, por lo inverosímil que resulta pretender que se recuerda palabra por

---

332 Op. cit., pp. 83-84.



palabra una conversación). De este modo, la voz del narrador se convierte en el único hilo de unión de esas deslavazadas experiencias diarias que se acumulan sin conformar un sentido global aparente.

Esta falta de avance teleológico del argumento ofrecerá un reflejo de la carencia de objetivos vitales en la vida del protagonista, que comenzará así a identificarse con Barral. Desde el alejamiento de la tercera persona, el narrador describirá al editor externamente, explicando sus acciones y penetrando sólo desde la superficie en los motivos psicológicos que pueden estar provocando su crisis («hacía pocos años que nos tolerábamos y poquísimos, los muy últimos, eran de amistad, aunque no demasiado íntima», «le interesaban muy pocas cosas de verdad y siempre por razones misteriosas»). El protagonista, que observa al personaje de Barral con el ojo de un escultor, obsesionado por las formas y las apariencias pero incapaz de profundizar en las razones últimas del comportamiento humano, deberá conformarse con acumular interrogantes sobre el editor. Además, la distancia heterodiegética permitirá retratar al personaje de una manera cínica y extrema, como un hombre en crisis total («lo esterilizaban como escritor», «tenía muchos amigos pero muy pocas grandes amistades», «bebía de un modo desmedido»). Esta parodia del personaje de Barral contribuirá a exorcizar los excesos de la figura pública del editor, el cual, simbólicamente, acabará muriendo víctima de sus excesos.

Por otra parte, como es habitual en la autoficción, el relato del narrador tiene la cualidad de verse interrumpido con abundantes comentarios metaliterarios (aunque en esta obra, de manera excepcional, no se insertan de forma abrupta en la trama sino que aparecen enraizados en el desarrollo argumental). El avance de la historia queda así a menudo paralizado por divagaciones encauzadas a través de la ficcionalización de conversaciones probables o imaginarias mantenidas con los notorios personajes que pueblan ese anónimo Calafell. En este sentido, *Penúltimos castigos* cumplió para Barral una tarea secundaria pero inherente a cualquiera de sus producciones en prosa: proveer a sus lectores de textos con una explicación comprensible sobre su hermética poesía. Una función respecto a la cual el propio escritor, consciente de la complejidad de su obra en verso, señaló: «mi prosa nace siempre de una voluntad de explicar mi poesía. Tanto las “memorias” como *Penúltimos castigos*»<sup>333</sup>. De este modo, el autor aprovecha su irónica revisión de los excesos y banalidades de los artistas de la España franquista para reflexionar sobre las condiciones culturales, sociales y políticas de la época, así como para exponer sus particulares puntos de vista sobre el arte:

333 «Debate con Carlos Barral», *art. cit.*, p. 150.

Fue el Ninot el que disipó esas densas nieblas de abstracción, empujando el asunto hacia el terreno concreto del trabajo artístico y de sus lagunas de esterilidad. Muñoz intentó imponer la identidad entre artesanía y creación artística. Lo que contaba era el grado de eficacia artesanal de cualquier empeño artístico; el trabajo artesano transmitía automáticamente el contexto ideológico del artista, con tantos más matices cuanto más refinado y preciso. Las esterilidades y, en definitiva, los desacuerdos de personalidad del artista-artesano, eran consecuencia de lagunas de convicción ideológica que se disfrazaban en la conciencia del artesano de burbujas de incapacidad imaginativa que hacían dudar al pobre sujeto de la continuidad de su propia existencia. Se trataba en definitiva, de quiebras de la fe. Si, a pesar del sospechoso realismo de su punto de vista, el Ninot hubiera hablado de religión o de mítica en vez de ideología, probablemente yo me hubiera rendido a su interpretación, en lugar de alinearme con los argumentos de Barral, cuando éste, con absoluto irrealismo, afirmaba una y otra vez que una empresa estética sólo era válida cuando uno se proponía en ella, en cada una, cada vez, provocar todos los significados que una forma previamente imaginada fuese capaz de transmitir. Cada poema, decía Barral, que uno se propone escribir, tiene que pretender ser *Un coup d'idées jamais ne abolira le hasard*, con todo su riesgo de fracaso significativo. La falta de imaginación relativa a las formas y a los posibles, o más bien previsibles, significados era una sola ausencia. Y esa ausencia era reflejo de un estado de ausencia del creador provocado por el desacuerdo entre él y su personaje, es decir, entre cada sujeto pasivo de las agresiones y los espectáculos del mundo y la imagen constante, histórica, que se hacía de sí mismo. Como alguien que se mira al espejo y no reconoce en él<sup>334</sup>.

Como puede observarse en este extracto, el comentario sobre la concepción artística y el compromiso ideológico no se encauza de forma digresiva, sino que se anuda con la voz narradora a través del estilo indirecto e indirecto libre. De este modo, aunque la evolución general de la obra se ve a menudo interrumpida por la abundancia de reflexiones metatextuales, la presencia de Barral como autor no resulta tan evidente como en el comentario extraliterario que tanto abunda en otras autoficciones. En este caso es el protagonista, trasunto de Barral, quien cuenta desde el interior de la ficción de qué modo un artista puede llegar a no ser capaz de acordar su verdadero ser con la imagen pública que sobre sí mismo ha construido («alguien que se mira en un espejo y no se reconoce en él»). Así, estas cuestiones autobiográficas y metaliterarias (al estar introducidas por el narrador como elementos temáticos de una historia ficticia y no por el autor a modo de reflexiones extratextuales) adquieren un carácter más próximo al del comentario tradicional de la novela y menos al del tono ensayístico de la no-ficción, pues la presencia de la voz del autor no se hace evidente sino que cede espacio al narrador.

Sin embargo, será en el nivel de ordenación estructural del relato donde la obra manifieste una voluntad de distanciamiento autoficticio más evidente.

---

334 Op. cit., p. 111.

La narración de las anécdotas profesionales y amorosas del innominado protagonista acaparará casi toda la primera mitad del texto, hasta que un creciente interés por la decadencia de Barral incite al narrador a dar testimonio de su errática conducta. La enfermedad y el declinar artístico del conocido editor ocuparán entonces buena parte de la segunda mitad del libro, aunque siempre como narración entreverada con la historia del protagonista. Esta progresiva identificación entre ambos personajes culmina con la muerte o suicidio de Barral, momento en que el personaje narrador entra definitivamente en crisis. Así lo expresa el propio protagonista cuando, al final de la obra, descubre que la puesta por escrito de su último año de vida, a pesar de tener la apariencia de un cúmulo de anécdotas deslavazadas, responde a un motivo unificador: la terapia psicológica llevada a cabo en un hospital de reposo e ideada por un médico al que, en las últimas páginas del libro, se dirigirá ya directamente el narrador.

A punto de dar por terminada esta confesión o crónica de mis últimas calamidades y penúltimos castigos, y a pocos días del término de mi estancia aquí, en este lugar tan convencional y tan triste, no puedo menos que reconocer que, gracias a una cosa y otra, la redacción de estas páginas y el esfuerzo de memoria al que me han obligado, y los consejos y malabarismos farmacéuticos del doctor Laclos, me siento francamente mejor y en ciertos aspectos más seguro de mí mismo, pero la verdad es que estos meses y estos juegos no han borrado el terror de tener que regresar no sé bien a dónde y tampoco para qué. La verdad es que mi angustia de hoy no es mucho menor que la del primer día. Por otra parte empiezo a sentirme incómodo aquí. Ahora, más que en los primeros tiempos, cuando no salía, y en cambio recibía más visitas, de Blanca o de algunos amigos, me siento realmente recluso. No me consuela nada el permitirme unos vinos en el café del pueblo, ni el charlar a media tarde con ese decimonónico notario. [...]

Pero, en fin todo esto ha terminado. Ha terminado aparentemente, mi querido doctor Laclos —hablemos ya directamente—, y parece que hemos alcanzado la situación que usted había previsto. Usted supone que he averiguado lo esencial sobre mí mismo y sobre el personaje lamentable que he venido representando en los últimos tiempos, y que ya no hay razones para que prolongue esa representación en la que, según dice, me he complacido mucho y a la que me he ido entregando día a día con menos reticencias y progresivamente desarmado. De todos modos, mi querido amigo, reconozca que se contenta usted con poco y se da por satisfecho con un beneficio sumamente provisional. Usted está acostumbrado a creer que la desaparición de ciertas rarezas de la conducta, algo que debe estar usted a punto de nombrar como síndrome de un estado patológico, aunque sea aquí, en un escenario excepcional, y a la fuerza, tras haber desviado toda mi imaginación a las páginas que me ha obligado a escribir, representa la recuperación de la salud y el retorno a una normalidad más o menos estable. Pero yo estoy hecho un mar de dudas y le confesaré que me cuesta mucho imaginarme, devuelto a mi vida corriente, en una situación realmente distinta y marcada por hábitos diferentes a la que le pareció tan grave cuando llegué aquí. No consigo imaginar qué es lo que habrá cambiado.

Mire usted, doctor, ha conseguido usted hacerme escribir centenares de páginas, desgranar un anecdotario, quizás banal pero complicado, de lo que había sido mi vida en el último año y no negaré que no he regateado esfuerzos

para ser sincero y preciso. También he procurado no interpretar más allá de lo inmediatamente consecuente. Usted sí, en cambio, pero su lectura de lo que me ha obligado a escribir, me parece, perdóneme, paupérrima, por no decir miserable. Según dice, lo más sugerente que ha encontrado en estas páginas es la descripción de la casa de mi infancia. Por favor, doctor, déjeme repetir una vez más que eso es una manipulación estética de la memoria y que tendría que hacer usted verdaderos juegos circenses para relacionarlo con el subconsciente. Al contrario, no quiere entrar usted en el fondo del asunto de lo que a mí me parece principal, de lo que me ha ido pareciendo principal a lo largo de esta redacción por encargo, de esta monstruosa tarea escolar a la que me ha condenado. Usted no quiere reconocer que ese desgano de sobrevivir puede ser una actitud seria y nada enfermiza y que de ella sólo me apartaría un acto de imaginación poderosísimo en el que se esbozase un nuevo proyecto de existencia. Pero yo estoy convencido de que sólo la afición a un nuevo personaje posible me devolvería las ganas de vivir. He intentado explicarle, ya que no por escrito, en nuestras últimas conversaciones cotidianas, en los comentarios a las últimas páginas, que la tendencia a asumir como propia la muerte de mi amigo Barral tiene mucho más de religiosa que de psicoanalítica. La verdad es que Barral me importaba muy poco antes de que yo comenzara a vivir su agonía. Quizás la muerte y la sobrevivencia, eso que en el límite religioso sería la eternidad o la acronía, puedan repartirse. *Gemele Castor et gemele Castoris*, mi querido doctor. Hay infinitas formas de representarse a sí mismo el horror a tener que morir<sup>335</sup>.

Con este giro final, la obra de Barral recurre de nuevo a una de las características típicas de la autoficción: situarse en un doble proceso de enunciación. En el primer nivel diegético, el personaje se recupera en una clínica escribiendo sus memorias para un doctor al que se dirige en segunda persona («usted había previsto»). En el nivel intradiegético se narra en primera y tercera persona un año de excesos y la muerte de Carlos Barral. El nivel extradiegético de narración, que explica las razones y contextualiza el proceso de la escritura, ha permanecido oculto hasta el último momento, contribuyendo así durante la lectura a arrojar ciertas dudas sobre el narrador. Por eso, a pesar de que el primer nivel aparezca muy brevemente y ya al final de la obra, aporta la clave fundamental para entender el texto. Como en *El cuarto de atrás*, este desfase de niveles diegéticos permite, en primer lugar, incluir la narración autobiográfica en un marco ficticio (el recurso epistolar es desde el *Lazarillo* un tópico novelesco fácilmente reconocible para un lector avezado y también remite a la tradición autobiográfica del confesor que anima a poner por escrito las experiencias vitales como en el caso de santa Teresa; además, el nombre del doctor parece una alusión directa a Choderlos de Laclos y su famosa obra epistolar *Las amistades peligrosas*). En segundo lugar, la narración se configura como un diálogo con un narratario, como una metáfora del propio proceso de comunicación literaria mediante el cual el autor consigue confesarse ante el lector.

---

335 *Ibíd.*, pp. 271-275.

Pero como bien explica el protagonista en el comentario que dirige en segunda persona al doctor Laclos, y por ende al lector individual, sería incorrecto interpretar el texto a través de una lectura psicológica o puramente referencial (centrarse en esa descripción de «la casa de mi infancia»). Todos los componentes contextuales de la historia desgranada por el narrador no son más que una «manipulación estética de la memoria», cuyo único propósito es facilitar la indagación personal. En otras palabras, la importancia de la rememoración biográfica no radica en qué circunstancias verídicas se recuerdan, sino en que se dibuje un retrato simbólico del «yo» más íntimo. Por todo ello, *Penúltimos castigos* es, más allá de cualquier interpretación, una crónica de cómo el autor real Carlos Barral, que ha construido su identidad de manera teatral, «representando» diferentes «personajes», deja morir una de sus personalidades públicas para encarnarse en otra con la que seguir viviendo. Como bien señala Caballé: «En pleno proceso de aniquilación, Barral se sirve del género narrativo para representarse a sí mismo su propia tragedia y acabar también con uno de sus “personajes” más influyentes: su faceta de editor, interrumpida de nuevo a raíz de la quiebra de Barral Editores»<sup>336</sup>. Agotada ya su máscara más conocida, sumido en la ruina económica y acuciado por la decadencia física, Barral se proyecta en la distancia de la ficción para especular externamente sobre sí mismo, imaginando incluso su muerte. En esto consiste ese «acto de imaginación poderosísimo» destinado a esbozar «un nuevo proyecto de existencia»: en distanciarse a través de la literatura para observarse y comprenderse mejor.

Por ende, aunque *Penúltimos castigos* no puede considerarse un relato vital al uso sobre la madurez de Barral (pues la anécdota biográfica tiene un papel secundario), sí debe interpretarse como un texto donde el poeta trata de expresar su intimidad de forma auténtica. El texto configura un original ensayo sobre cómo separarse de uno mismo para analizarse mejor y de qué manera es posible, en un último acto de extrañamiento, imaginar la propia muerte. El propio Barral definió esta obra diciendo: «es narración y es al mismo tiempo reflexión, y ante todo reflexión sobre el terror a la muerte. En ella asisto a mi propio entierro y esto es en cierta manera real, porque he enterrado a un Barral, el editor, del que yo ahora soy un superviviente»<sup>337</sup>. En otras palabras, el esfuerzo del autor por describir sus últimos años de vida y exorcizar su dañina faceta de editor sólo tiene cabida en el espacio especulativo de la ficción, ya que, obviamente, la autobiografía tradicional no puede dar cuenta de la propia muerte<sup>338</sup>. La distancia con que el autor real se

336 A. Caballé, «Nostalgias de un personaje», *art. cit.*, p. 92.

337 «Alberto Oliart califica de ‘obra de arte’ la novela de Carlos Barral», *art. cit.*, p. 26.

338 Imposible es no hacer referencia aquí a la tradicional crítica cervantina sobre las novelas picarescas y los relatos supuestamente verídicos que pretenden dar cuenta de toda la

retrata en sus representantes intratextuales (el escultor y el editor) consigue que, en cierto modo, el autor pueda participar en la muerte textual de su personaje y en el renacer simbólico de su narrador («la muerte de mi amigo Barral tiene mucho más de religiosa que de psicoanalítica»).

Por todo ello, en esta autoficción el proceso de reconstrucción de la memoria autobiográfica no es un objetivo fundamental; más importante para Barral es proyectar una muerte simbólica e imaginar un nuevo personaje mediante el que afrontar otra vez la vida pública y dar por zanjado uno de los periodos más oscuros de su vida. Es decir, inventar un nuevo «yo» que sustituya su moribunda personalidad o, como él mismo dice, un «nuevo personaje posible».

Esta muerte —falsa o verdadera, no lo sé— coincide con el momento en que yo abandono la edición para pasar a la política, otra forma de vida pública que quisiera que fuera diferente. *El personaje del poeta es el mismo, serpentea por el mismo camino, pero el personaje público cambia*. Ese editor que habla todo el tiempo de manuscritos y premios literario, etc., se vuelve otro personaje. El editor es el muerto. Estaba harto de él<sup>339</sup>.

Por tanto, Barral elabora *Penúltimos castigos* como tratamiento para acabar con su faceta de editor y adoptar su nuevo papel público: el de senador socialista por Tarragona. La dualidad que rige su identidad, sin embargo, permanece estable, porque siguen coexistiendo varios personajes dentro de sí: el poeta perenne y el político recién nacido. En otras palabras, el proceso terapéutico que establece la obra no consiste en terminar con la multiplicidad personal ni en evitar la esquizofrenia, sino en aceptar la abundancia de facetas individuales y en hacer desaparecer públicamente una personalidad ya agotada.

De ahí, la importancia extraordinaria que en esta novela alcanza el tema del doble (de nuevo, otro recurso típico de la autoficción también presente en Millás, Vila-Matas o Montero). En la enigmática frase de «*Gemele Castor et gemele Castoris*, mi querido doctor», Barral resume la profunda simbología que ha animado su desdoblamiento janusiano. Se trata de una cita que el autor toma del último verso del poema IV («A su barco») de Catulo, un poeta muy admirado por Barral ya que lo consideraba precursor de la tradición lírica moderna de la elaboración de la experiencia<sup>340</sup>. Los dioses gemelares Castor y Pólux son aquí

---

vida del protagonista. Dicha censura aparece recogida con gran ironía en el episodio XXII de la primera parte del *Quijote*, en boca de Gines de Pasamonte, cuando éste dice que el libro que recoge sus peripecias no puede estar acabado puesto que no está acabada su vida.

339 «Debate con Carlos Barral», *art. cit.*, p. 157 (cursiva propia).

340 Por los mismos años, esta cita volverá a aparecer en un poema homenaje que Barral dedica al poeta latino, y que se titulará «Celebrando la vieja barca a la manera de Catulo»



invocados por ser los tradicionales protectores de los marineros (y por tanto de Barral), pero sobre todo porque representan el mito de la dualidad y del sacrificio que un hermano puede hacer para salvar a su mellizo (según la tradición mítica más conocida, Pólux cedió a Cástor parte de su inmortalidad). Por tanto sus nombres vuelven a señalar de nuevo cómo la creación de una personalidad escindida facilita la redención personal, ya que se requiere una mirada externa para pintar al sujeto con todos sus pliegues.

Llegado este punto, es posible ofrecer ya algunas conclusiones sobre esta singular incursión de Barral en la ficción. Ante todo, cabe subrayar que en *Penúltimos castigos*, por más que el protagonista conforme un trasunto del autor, lo autobiográfico ocupa un segundo plano con respecto a lo ficticio. El proceso pragmático de identificación ambigua de autor y narrador radica en este caso no sólo en la elaboración de una autobiografía con ayuda de la ficción, sino en el desarrollo de una identidad ficticia con apoyo de elementos referenciales. Es decir, en el pulso entre exhibición y ocultamiento del «yo» que configura la autoficción, *Penúltimos castigos* restringe la reconstrucción vital en favor del enmascaramiento creativo de la ficción. Así, por una parte, el relato novelesco de las peripecias del protagonista desempeñará un papel mucho más importante que la recreación de los recuerdos de Barral. Pero por otro lado, todos los esfuerzos retóricos del texto se dirigen a elaborar un proceso cognoscitivo y catártico donde el personaje de Barral es simbólicamente asesinado.

En definitiva, la obra no busca restaurar la identidad del autor a través de la reinención significativa de sus recuerdos y tampoco ofrece un documento generacional; al contrario, el libro se sirve de la ficción con el único objetivo de elaborar una nueva identidad pública menos dañina para el escritor. Para este proceso curativo, el autor emprende un distanciamiento sistemático de la representación de sí mismo. Si la ficción novelesca colabora ya de por sí a distanciar al autor del narrador, Barral se aplicará además a alejar esas dos instancias de la figura del protagonista. La dispersión de sus rasgos autobiográficos en dos personajes gemelares contribuirá así a un inesperado distanciamiento más: desde su presente de escritura, el narrador reflexionará sobre su vida durante el último año, y su «yo» pasado, convertido en anónimo protagonista de las

(*Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm*, Barcelona, Península, 1986, p. 32). Esta composición es una de las más abiertamente autobiográficas de Barral, pues describe la barca que le ha acompañado en su vida marinera en la costa de Calafell y menciona también a aquellos que lo sucederán: sus hijos gemelos Marco y Darío, que aparecen de nuevo caracterizados como *Gemele Castor et Gemele Castoris*. Este leitmotiv de la gemelaridad de Cástor y Pólux alcanza aún un mayor significado si se tiene en cuenta que el propio Barral declaró por esa época: «Es curioso cómo la adolescencia de estos gemelos ha resucitado en mí el tema de la dualidad, el mito gemelar» (*Cuando las horas veloces*, op. cit., p. 282).



peripecias de la historia, analizará a su vez el comportamiento externo del otro personaje del relato, Carlos Barral. En este sentido, el planteamiento barraliano desafía la definición clásica de autoficción (véase el triángulo genettiano del punto 2.2), puesto que la relación de autor y narrador con el ser doble que encarnan personaje y protagonista no es directa sino ambigua. ¿Realmente se identifica el autor con alguno de los personajes entre los que ha repartido sus rasgos?

El significado último de esta vuelta de tuerca a la autorrepresentación literaria radica, por supuesto, en la encarnación de una metáfora de salvación. La puesta en escena de la muerte y entierro de la figura pública de Barral marca el fin de una etapa de vida y permite al autor encarnarse en un nuevo personaje menos viciado. En definitiva, como concluye Caballé sobre este particular: «Es un libro escrito con fines catárticos o terapéuticos, que quiere liquidar una parte de su historia personal —liquidarla en público, se entiende— y sólo muy secundariamente afrontar la experiencia autobiográfica, que, sin embargo, resulta ineludible para el lector»<sup>341</sup>. *Penúltimos castigos* pone así de relieve la fe que Barral tenía en el poder de la memoria para salvar al sujeto de sí mismo. A pesar de la ironía con que el editor se retrata en esta ficcionalización de su vida, y a pesar incluso de su declarado desdén por la veracidad narrativa, su posición está todavía lejos del cinismo posmoderno y lúdico que caracterizará las obras de otros escritores más jóvenes. Si en Marías, Vila-Matas o Montero, por ejemplo, la memoria logrará ser todavía un medio útil de investigación personal, no alcanzará en ningún caso la importante función curativa que sí tuvo para el editor catalán. Sólo la prosa de Giralt Torrente igualará a la de Barral en su disposición terapéutica y actitud ante la muerte.

En este sentido, cabe concluir que la prosa barraliana se adelantó a su época en su rechazo frontal a la autobiografía entendida como mera crónica de sucesos. En los esfuerzos irremediablemente frustrados que Barral hacía por tratar de reflejar a toda su generación desde su experiencia personal se deja ver ya el camino hacia el narcisismo y la individualidad estricta que primará en la literatura biográfica durante las últimas décadas del siglo xx. Su abierto interés por la desmemoria y la ficcionalización consciente de la experiencia como técnicas para representarse mejor a uno mismo suponen una respuesta contundente a la vieja polémica, hoy todavía candente, sobre la capacidad del género autobiográfico para transmitir un contenido mimético. De hecho, este diálogo entre ficción autocognoscitiva y retrato de la realidad no es, desde luego, exclusivo de *Penúltimos castigos*, sino que se trata más bien de un elemento

---

341 A. Caballé, «Nostalgias de un personaje», *art. cit.*, pp. 92-93.

omnipresente en todos los escritos memorialísticos de Barral. Pues tal y como confiesa el propio poeta, él no se inspira en la tradición autobiográfica histórica sino en modelos más lejanos, como en Casanova o Cellini, cuyos procesos de rememoración del pasado incluyen figuraciones fantásticas, ajustes de cuentas con sus contemporáneos y manipulaciones artísticas a veces descaradas. Barral, en definitiva, maneja un concepto fragmentario y cambiante de la memoria, que sigue actuando a pesar de todo como una pieza clave para la reconstrucción de la identidad personal y el establecimiento de una figura pública. Se trata de asumir sin perjuicios que la memoria es, con su inextricable mezcla de ficción, la fuente del «yo».

## 6.4. Luis Goytisolo: *Estatua con palomas* (1992)

El barcelonés Luis Goytisolo (1935), hermano menor de los notorios escritores José Agustín y Juan Goytisolo, ha desarrollado una trayectoria profesional independiente que le ha llevado a ser considerado como uno de los escritores españoles más relevantes del siglo xx. Fue uno de los miembros más activos de la Escuela de Barcelona, núcleo básico y germen de la Generación del Cincuenta. Sus dos primeros libros (*Las afueras*, 1958 y *Las mismas palabras*, 1963) se inscriben dentro de la novela con fines sociales más experimental. Se considera que su obra cumbre es la tetralogía *Antagonía* (*Recuento*, 1973; *Los verdes de mayo hasta el mar*, 1976; *La cólera de Aquiles*, 1979; *Teoría del conocimiento*, 1981), una obra sobre el arte de la escritura cuyas líneas generales gestó en una breve estancia en la cárcel de Carabanchel por su activismo comunista durante el franquismo. En 1992 publica *Estatua con palomas*, novela con la que se abre a algunos planteamientos innovadores y muy centrados en la reflexión literaria; la obra fue galardonada en 1993 con el Premio Nacional de Narrativa y causó un notable impacto (si no entre el público, sí entre la crítica) por su naturaleza de híbrido total entre novela, autobiografía y alegoría histórica. Este impulso autorreflexivo también se encuentra en una obra anterior, *Estela de fuego que se aleja* (1984), donde un juego de siglas apunta sutilmente a la identidad entre personaje y autor. Y sobre todo en *Cosas que pasan* (2009), donde construye con material biográfico un ensayo sobre las casualidades e influencias esenciales en la creación literaria. A lo largo de su carrera, ha destacado por su compromiso social y artístico, el estilo seco e intelectual de su prosa y por la presencia habitual del sexo en sus textos.

*Estatua con palomas*, obra que ocupará las siguientes páginas, debe ser considerada no sólo el más autobiográfico de los textos de Goytisolo, sino también un título fundamental de la autoficción española. Aunque su eco público haya sido menor que el de otros textos incluidos en este corpus, su proyecto discursivo resulta extremadamente ambicioso. Como señala Alberca, si Goytisolo ya había tanteado el tono autobiográfico en obras anteriores, ahora «recorre el camino inverso al del anterior proyecto narrativo de *Antagonía*, y quizá llega a conclusiones diferentes pero complementarias»<sup>342</sup>. Es decir, si antes Goytisolo había arrancado de lo colectivo para retratarlo mediante su caso particular, en *Estatua con palomas* se parte de la evidencia autobiográfica para alcanzar un significado universal. La complejidad estructural del texto y la clara

---

342 M. Alberca, *El pacto ambiguo*, op. cit., p. 197.

intencionalidad que translucen todas sus páginas componen un modelo idóneo del esfuerzo novelesco llevado a cabo durante el último cuarto del siglo xx para sacar lo autobiográfico de su canon e insertarlo en los parámetros de la pura ficción.

Para abordar el texto, primero se detallará su intrincado argumento, que dejará ver ya la compleja polifonía de narradores y narratarios que organizan los materiales del texto. Luego se abordará la disposición de una estructura narrativa espiral mediante la que Goytisolo trata de equiparar su proyecto de recreación histórica con el del historiador latino Tácito. Como se verá, ambos habrían tratado de desarrollar un nuevo paradigma literario cuya máxima se resumiría en tratar de representar lo social a través de lo privado.

El libro se compone de nueve capítulos dispuestos en múltiples fragmentos, cada uno de ellos sin continuidad evidente con el siguiente. Durante los primeros capítulos, el volumen va construyendo una fragmentaria autobiografía de Luis Goytisolo y un panegírico de su familia, sobre todo la paterna. Se trata de un repaso a la historia del clan que se remonta a la emigración de los bisabuelos a Cuba, narra el asentamiento barcelonés de la familia y llega hasta el presente de escritura autorial (no casualmente, el libro va dedicado a los dos hijos del escritor, Gonzalo y Fermín). En sucesivos capítulos se abordan las relaciones con los tíos Leopoldo y Luis, la ausencia de su madre, ciertas descripciones de lugares y paisajes de la infancia, la lenta decadencia económica de todos los miembros de la familia, la presencia continua de la enfermedad y la muerte en el ambiente doméstico, un precoz inicio en la vida sexual y el surgimiento casi paralelo de la vocación literaria. De modo progresivo, se van incluyendo alusiones a la vida de Luis, sobre todo a sus difíciles relaciones con sus hermanos, su compromiso político y la importancia de la vocación literaria en su vida. Sin embargo, este retrato elude centrarse en aspectos típicos de las autobiografías canónicas (si se casó, si tuvo hijos, el nombre de sus amantes, etc.) y mantiene un significativo silencio sobre la vida personal de Luis en la edad madura.

De hecho, una vez acabado el repaso a la historia familiar, en el momento en que el autor debería extenderse sobre sí mismo, se introduce una nueva trama que se desarrolla de forma paralela a la anterior. En el epígrafe 13, «Dudas y decisiones», se engarza un relato sobre las experiencias de Junio Cornelio Escipión, un joven soldado romano del siglo I y II d. C., contemporáneo y amigo del historiador Tácito. Sucesivos epígrafes irán desarrollando con notable desinhibición (primero mediante un narrador omnisciente, luego en forma de epístolas enviadas o recibidas por Junio y finalmente en primera persona) las peripecias de este personaje y su testimonio sobre la decadente sociedad romana. Sin embargo, acabará por revelarse que este Junio es en realidad un

personaje imaginado por Tácito para protagonizar varios libros de historia que abarcarían el fin del imperio de Domiciano y la llegada de Trajano al poder. Se trataría de seis libros secretos que constituirían la continuación de los doce volúmenes de historia y dieciocho de anales escritos en efecto por Tácito. En esos textos ocultos, el historiador andaría embarcado en la búsqueda de una voz narrativa y de un nuevo género literario en el que plasmar sus impresiones sobre el desarrollo histórico de la república romana. Así, de nuevo en primera persona, Tácito irá dando pinceladas de su biografía (desde su juventud hasta su retiro en Etruria siendo ya anciano) y de los planteamientos teóricos historiográficos que le llevan a asumir una voz ficticia.

Pero hacia el final del libro, una nueva inversión de los papeles narradores tendrá lugar en la trama contemporánea. En el penúltimo epígrafe, «La pregunta», aparece un nuevo narrador en primera persona para hacerse cargo del relato. Se trata de David, un joven periodista que ha hecho una entrevista a un famoso escritor en el que no es difícil reconocer a Luis Goytisolo. David no sólo insinúa que es hijo de ese supuesto Goytisolo, sino que además parece erigirse de alguna manera en autor de toda la trama anterior cuando asegura que su entrevista ha renunciado a las preguntas para componer un conjunto literario más significativo.

De este complejo argumento puede dilucidarse enseguida que aquí Goytisolo no pretendió crear un mero relato autobiográfico, sino examinar diferentes modos de representar la realidad histórica. El desarrollo de las dos tramas paralelas, y sobre todo el inesperado final, perturba la recepción de este aparente discurso personal. Mientras que durante buena parte del libro la neta distinción entre los capítulos de ambientación contemporánea y romana permitía al lector interpretar cada segmento de forma independiente (como autobiográficos unos capítulos, y como novelescos otros), el sorprendente final arroja una sombra de duda sobre todo el texto. La mezcla resultante de historia, novela, relato personal y entrevista obliga a replantearse si la voz que habla en los capítulos contemporáneos del libro es de verdad la del autor o más bien la de un narrador ficticio cuyo nombre y opiniones coinciden con las de Goytisolo. W. J. Weaver señala que, a pesar de esta irrupción de la ficción en el relato, es posible hacer una lectura autobiográfica del libro, ya que más allá de los detalles que puedan aprenderse o no sobre la familia Goytisolo, el conocimiento fundamental que quiere transmitir la historia se desprende de los hilos que unen esas anécdotas aparentemente inconexas<sup>343</sup>. En este mismo sentido parece manifestarse el narrador cuando, ya en el primer capítulo, «Delfos», avanza la siguiente advertencia:

---

343 Wesley J. Weaver III, «Usos y abusos de la autobiografía en 'Estatua con palomas' de Luis Goytisolo», *Hispania*, 78: 4 (1995), pp. 762-771, p. 764.

Rememorar mi relación con los tíos, por el contrario, tiene algo en común con ese trayecto en coche por una carretera que recorreremos de tarde en sentido contrario al de ida, un recorrido de regreso que difícilmente nos va a ofrecer vistas tal y como se habían ofrecido a nuestros ojos por la mañana —distinta luz, distinto ángulo—, de forma que la impresión primera que nos produjo resultará improbable a la vez que, en cierto modo, inmodificable. Y desestimar la huella de esa impresión primera sería como pretender definir al máximo un sueño que se borra de nuestra memoria según lo recordamos una vez despiertos, reconstrucción siempre escasamente fiable ya que, aunque sea de manera inconsciente, resulta fácil terminar inventando. Un fenómeno que se produce incluso cuando aparentemente se dispone de datos objetivos que avalen los hechos como puedan ser las palabras de una entrevista registradas en una grabadora si el entrevistador desconoce hasta qué punto la literalidad del material grabado traiciona el significado de lo dicho en todo lo que suponga algo más que un mero planteamiento binario. Pues de hecho, por poco talento que tenga el investigador, el resultado —la entrevista publicada— será no sólo tanto más brillante sino también tanto más veraz en la medida en que se olvide de los inevitables incisos grabados y remodele el conjunto de preguntas y respuestas en función de la comprensión global que personalmente le ha merecido no sólo el tema de la entrevista sino también la propia persona del entrevistado. Y es que así como lo más inexacto además de torpe sería que el entrevistador emprendiese la transcripción literal del material grabado, así, similarmente, en todo intento de reconstruir y objetivar el propio pasado, nada resultaría más erróneo que pretender armar los recuerdos aislados que poseemos al respecto de un todo coherente, en vez de aplicarnos a la reelaboración de los diversos períodos de nuestra vida conforme a una menos concreta pero siempre más precisa apreciación personal predominante<sup>344</sup>.

Este párrafo del primer capítulo adelanta ya una justificación para el final de la novela, cuando se descubra que David es el supuesto organizador de los materiales biográficos de Goytisolo. La clave se encuentra sobre todo en la frase que cierra el capítulo («Le puedo asegurar que la sensación predominante, y mire que es una sensación todavía fresca, era de inquietud»), donde la misteriosa aparición de la segunda persona del entrevistador quedará sin explicar hasta el último capítulo. En todo caso, este fragmento esconde una explicación de la comprensión global que el texto busca. La dificultad para reconstruir una impresión no radica sólo en las nuevas circunstancias vitales en que volvemos a ella, ni en la tendencia a rellenar los vacíos con imaginaciones, sino sobre todo en el riesgo de quedarse en interpretaciones literales o «binarias». Por ello, en vez de permanecer en una interpretación textual, pegada a los detalles de lo recordado o dicho, el narrador propone aquí remodelar la memoria o los testimonios en una narración global más coherente con la impresión general que el conjunto le haya valido al receptor. Así, se autoriza a David parra que

344 Luis Goytisolo, *Estatua con palomas* [1992], Madrid, Valdemar, 2009, p. 23.

organice y transmute el testimonio de Luis con el objeto de adecuarlo a sus impresiones subjetivas, conforme a «una menos concreta pero siempre más precisa apreciación personal predominante».

Pero además, el narrador también está invitando a los lectores a superar cualquier interpretación literal de las anécdotas expuestas en el libro para internarse en una comprensión global de más alta significación. De hecho, Goytisoló irá abandonando el tono anecdótico de los primeros capítulos para centrarse, en los últimos, en consideraciones generales sobre el estado de la sociedad catalana y de la naturaleza del mundo en general. Así, los avatares privados de la familia Goytisoló (y de los Gay, Vives y Taltavull) servirían como ejemplo de la incapacidad de la burguesía catalana para adaptarse a los usos sociales y económicos a los nuevos tiempos. A este respecto, la inserción de la trama romana no es desde luego un mero capricho. La elección de la época de Domiciano y Trajano para situar la segunda trama es un clave para desvelar los verdaderos hilos semánticos que mueven el texto. Se trata de reforzar el paralelismo entre aquel periodo de decadencia y la España contemporánea para comprender mejor ambas épocas: largas etapas de paz plenas de veloces cambios de valores, crisis de las artes, inseguridad política y corrupción de las costumbres.

Del mismo modo, Goytisoló busca identificarse con Tácito a pesar de los siglos que los separan para poner de manifiesto los paralelismos transpersonales que pueden explicar la conducta humana más allá del individualismo. Ante todo, es obvio que la oscuridad de la biografía de Tácito, de quien ni siquiera se conocen las fechas de nacimiento o muerte, conviene a la trama dado que permite ficcionalizar su figura sin faltar a la Historia. Pero sobre todo, Tácito se convierte en *alter ego* de Goytisoló por su peculiar concepción de la historiografía. Como bien es sabido, su prosa dista mucho del ideal representado por Plinio. En sus *Historiae* y sobre todo en sus *Annales* Tácito prefiere centrarse en el retrato psicológico de los protagonistas y en los clímax dramáticos más que en la descripción de hechos políticos en sí o en los detalles costumbristas. Es decir, su estilo, muy cercano al retrato biográfico y a la ficción, no busca tanto exponer unos hechos objetivos como situarse moralmente frente a ellos. Estos planteamientos vienen así a coincidir con los objetivos del barcelonés, quien se esfuerza por dejar claro las similitudes entre ambas figuras. El Tácito aquí descrito coincide plenamente con Goytisoló en su forma de acercarse a la plasmación literaria de la historia, pues ambos se incluyen como personajes de sus relatos en busca de una nueva modalidad expresiva. Además, los dos también comparten sus agrias críticas a las costumbres del periodo decadente en que viven. Y por encima de todo, se insinúan otras sutiles concomitancias



biográficas. Por ejemplo, Tácito comenta a Junio que durante su juventud sufría «un pasajero periodo de confinamiento», el cual resultó ser, sin embargo, una de las épocas de su vida más fructíferas intelectualmente y germen de su trabajo posterior<sup>345</sup>; del mismo modo, Goytisolo comenta unas páginas después que pasó varios meses en la cárcel de Carabanchel por su afiliación política, y es sabido que en ese periodo gestó su obra *Antagonía*<sup>346</sup>. También en el último epígrafe, cuando Tácito habla de algunos de sus primeros recuerdos infantiles coincide con Goytisolo en mencionar el terror que le causaba una villa vecina donde había habido una muerte<sup>347</sup>. En definitiva, la red de asociaciones que las dos tramas establecen entre sí conforman la verdadera autobiografía del autor, más que la simple referencia a aspectos anecdóticos de su vida («Lo mismo puede suceder, aunque no medien lazos de sangre, cuando dos seres, en épocas y lugares distintos, presentan muchos rasgos en común: al hacer frente a determinadas realidades ambos tienden a pensar y actuar de forma semejante»<sup>348</sup>).

La polifonía de narradores que alcanzan voz propia en la novela (Goytisolo, Junio, Tácito y David) ofrece un acercamiento plural a los eventos relatados, pero también dificulta su recepción. La carga autorial de los primeros capítulos acaba por subvertirse al aparecer nuevas voces enunciativas con una autoridad similar; cada narrador va imponiendo su historia al lector hasta que una nueva voz explica otra versión de lo ocurrido. Ninguna de las cuatro figuras enunciativas ofrece un grado de fiabilidad u omnisciencia mayor que la anterior. Al contrario, todas hablan en primera persona, con una focalización limitada a su situación histórica: Goytisolo relata la decadencia burguesa de una Barcelona nefanda, Junio se centra en la corrupción moral de la Roma de Diocleciano, Tácito se ocupa de las cuestiones artísticas candentes de su época y el discurso de David se centra en el posible reconocimiento de su padre. No hay ninguna voz omnisciente que jerarquice las relaciones entre narradores. Y sin embargo, los paralelismos que el lector puede detectar entre esas cuatro figuras y sus preocupaciones logran poner en marcha una estructura superior de comprensión. El receptor queda encargado de organizar esas piezas discursivas aisladas para componer un mosaico donde se revelen conexiones ideológicas generales. De hecho, la libertad interpretativa que anima el libro alcanza tal grado que Junio y David, los hijos siquiera espirituales de Tácito y Goytisolo, podrían acabar por arrogarse la autoridad de las obras de sus padres. Pues si David parece erigirse en compilador de las respuestas de Goytisolo, poniendo así en duda la autoría de esa supuesta autobiografía, Tácito se pregunta si no

345 *Ibid.*, p. 206.

346 *Ibid.*, p. 215.

347 *Ibid.*, pp. 76 y 308.

348 *Ibid.*, p. 305.

sería lógico que en el futuro «llegara a creerse que Junio Escipión había escrito una obra cuyo protagonista era Publio Cornelio Tácito» (y en efecto, hasta el epígrafe de «El mensajero», así lo había creído el lector)<sup>349</sup>.

La relevancia del receptor para recomponer el mensaje del libro queda bien reflejada en la sólida presencia intratextual de narratarios. Junio dedica la mayoría de sus cartas a Flavia, una desconocida joven que comparte sus confesiones. Tácito encuentra a su perfecta oyente en Drusila, la etrusca, una mujer fascinante a la que el historiador convierte en depositaria de su teoría trascendental sobre la ficción. También Goytisolo, según se descubre hacia el final de la obra, ha hallado un buen custodio de sus razonamientos en David, quien incluso se adelanta al proyecto que tiene en manos el escritor y edita una entrevista donde no son necesarias las preguntas. De forma recíproca, David parece también tener por narratario a Goytisolo, aunque en su caso se establece una comunicación defectuosa, ya que el joven no consigue transmitirle las sospechas sobre quién puede ser su verdadero padre y debe perseguir al escritor barcelonés para obtener una segunda cita<sup>350</sup>. Gracias a este esquema de lectores, escritores, oyentes y narradores encadenados, los procesos de recepción literaria quedan tematizados dentro del propio texto.

Además, la compleja distribución de la autoridad narrativa en *Estatua con palomas* se ve complicada por el hecho de que no es posible hablar de una estructura binaria clara —como sucedía más o menos en *Dafne y ensueños*, de Torrente— que ordene los epígrafes de ambientación contemporánea y los de ambientación romana. Estos últimos se insertan de manera caprichosa en los capítulos, y los temas, en general, aparecen y desaparecen sin principio evidente más allá de un desarrollo cronológico fragmentario. El comienzo, de inspiración autobiográfica, se va diluyendo en una reflexión más cercana a la divagación metaliteraria y ensayística. Por ello, más que de una disposición típica de causa y efecto, conviene hablar de una linealidad hilada por la actividad reflexiva de los diversos narradores. Como es típico de la autoficción, la ausencia de una concatenación causal de eventos nucleares que soporten el peso del relato acerca el texto hacia el ensayo más que a la novela convencional.

Esta estructura global responde a una idea tanteada ya en *Las afueras*, donde los fragmentos independientes del texto mantienen una cierta unidad,

---

349 *Ibíd.*, p. 303.

350 Herminia Gil Guerrero elabora un interesante pero complejo cuadro sobre las relaciones diegéticas de narradores, personajes y narratarios en «‘Estatua con palomas’ de Luis Goytisolo», *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luego (eds.), Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 213-227, p. 217.

aunque allí se trataba de siete capítulos en vez de nueve<sup>351</sup>. El juego con el armazón numérico de la novela se revela fundamental para Goytisolo, quien ha dispuesto que los 45 epígrafes o estampas del libro se distribuyan de la siguiente manera a lo largo de los capítulos 1, 3, 5, 7, 9, 8, 6, 4, 2. Es decir, una progresión creciente de epígrafes impares que, al alcanzar la cúspide, decrecen en la serie de pares. Se trata de un juego donde el número 9 alcanza una relevancia alquímica gracias a diversas sumas y operaciones matemáticas (por ejemplo el capítulo V, que contiene 9 secciones, ofrece el juego de  $9 \times 5 = 45$ ). De nuevo, como bien ha comentado Vázquez Medel, Goytisolo juega a «transformar el vil metal que constituye nuestro acontecer cotidiano (lo contingente y anecdótico) en puro oro, en expresión de lo que es inmutable y permanente (lo trascendente, esencial y necesario)»<sup>352</sup>. El conjunto forma por tanto una estructura anómala, inspirada en una espiral narrativa donde los eventos no tienen un principio ni un final definido; una espiral donde ninguno de los protagonistas parece consciente de estar repitiendo los actos y pensamientos que otros personajes repitieron antes o repetirán después. Sólo el lector, situado fuera del tiempo del relato, puede observar esos patrones de comportamiento que se repiten cíclicamente y que trazan líneas de conexión a lo largo del tiempo. Una disposición plasmada con brillantez en la columna de Trajano, la cual según confiesa Tácito en el último epígrafe del libro, le ha inspirado en la creación de sus obras. Se trata, en definitiva, de una huida de las etiquetas genéricas convencionales hacia un híbrido proteico.

Estos experimentos novelescos encuentran, por supuesto, un elaborado comentario teórico a lo largo de la novela, donde las opiniones de Tácito y de Goytisolo se van combinando para elaborar una nueva poética sobre el alcance de la ficción. Se trataría de apostar por una forma novedosa de representar la historia, en el caso de Tácito, y de comprender el funcionamiento de la novela, en el de Goytisolo. Así lo expone el personaje romano en el epígrafe titulado «La Etrusca»:

Creía mi informador que Tácito establecía una comparación entre la expresión literaria y la expresión artística, cuando cayó en la cuenta de que de lo que realmente estaba hablando era de la muerte. Si el arte permite, decía, que del

351 La encarnación de Goytisolo dice en su novela: «Bajo esa estructura subyace habitualmente un esquema numérico que organiza la materia narrativa. Si empecé recurriendo al 7 de un modo algo mecánico, el 9 no tardó en revelármese como excepcionalmente útil, así como, eventualmente, el 6 y el 12, y para obras menos extensas, el 5. El 5 posee asimismo un excelente valor organizativo en artículos y ensayos breves. El fundamento de ese valor organizativo no difiere demasiado del que hace que el número de actos de determinada obra de teatro sea 5 en lugar de 3, o de que el número de versos del soneto sea exactamente 14». *Estatua con palomas*, op. cit., p. 236.

352 Manuel Ángel Vázquez Medel, *Lectura e interpretación de 'Estatua con palomas' de Luis Goytisolo*, Sevilla, Fundación el Monte, 1993, p. 45.

cuerpo del que muere nos quede la representación de su cuerpo, sea en forma de retrato, sea en forma de escultura, ni el más consumado de los artistas conseguirá reflejar gran cosa de su espíritu. De éste permanecerá tan sólo lo que pueda haber hecho, sus realizaciones y la huella que incluso de un modo no tangible ha dejado en el que fue su mundo cotidiano: el orden conforme al cual organizó la casa, el paisaje que inventó al adecuar sus propiedades al acuerdo con el personal sentido estético, la sensación de vacío en que deja a sus allegados más próximos. Pero nada de eso lo perpetúa, ya que son cosas destinadas a durar lo que alcance el recuerdo de los otros. Y es aquí donde interviene el arte de narrar, ya que, al igual que sólo desde la altura de un monte nos haremos cargo de las peculiaridades del paisaje circundante, sólo desde cierta distancia se perciben también las líneas de actuación que informaron la vida de una persona, los trazos precedentes que confluyen en su figura a la vez que los que de ella se derivan, una tarea de percepción a la que únicamente el escritor sabrá dar expresión vívida.

Toda relación de carácter profundo con otra persona supone un mutuo proceso de conocimiento, un proceso de afinamiento y acoplamiento del uno al otro similar al de dos árboles que crecen juntos, dijo Tácito. Pues bien: ese proceso de afirmación que se da, aunque de forma distinta en su manifestación, tanto en la amistad como en el amor, es asimismo el que se establece entre el escritor y la materia literaria por él creada, así como respecto a las figuras que la protagonizan. Tal relación y no otra cosa es lo que ha impulsado desde siempre al hombre a escribir, sea cual fuere el género por él elegido o, si se prefiere, el género que, como un ave que se posa mansamente sobre nosotros, se ha impuesto a su voluntad, desde los poetas épicos y líricos más arcaicos a los trágicos y satíricos, desde los historiadores hasta los oradores y autores de escritos de costumbres. Lo único que cambia de un caso a otro es, no la realidad final, sino el lenguaje que da expresión a esa realidad.

Cambio asimismo relevante es el que se produce, no según los géneros, sino, con el paso del tiempo, en el gusto, no menos en el del autor que en el de sus oyentes, de forma que lo que antaño se erigía en modelo puede hoy causar fatiga. Acorde con ese cambio es el del propio planteamiento literario, así se trate de un poeta como de un historiador. ¿A quién se le iba a ocurrir hoy en Roma escribir *La Eneida*? Y, en lo que se refiere a los historiadores, ¿no se ha insistido en demasía en el protagonismo de los príncipes, como si sus avatares personales pudieran explicarlo todo? Ciertamente es que el talento del historiador puede hacer del retrato del príncipe una semblanza de la sociedad entera, ya que con frecuencia es aquél signo avanzado de las transformaciones que se producen en ésta. Pero príncipe y república son dos cosas muy diferentes, y centrarse excesivamente en el papel del príncipe supone desperdiciar el tiempo en rituales y protocolos carentes de significación. Todos sabemos hasta qué punto el verdadero protagonismo de los acontecimientos, recae con frecuencia, a espaldas del príncipe, sobre personas apenas conocidas por el ciudadano. Este hecho, el carácter secreto, o si se prefiere, anónimo, de los verdaderos agentes de la Historia, permite incluso pensar en una variante del género que, partiendo de seres de ficción, llegase a ofrecer un fresco de la realidad mucho más expresivo y ajustado a los hechos que cualquier crónica oficial. La clase de realidad que nos brinda, en definitiva, un poema de Safo, cualquier diálogo platónico o una sátira de Horacio. Es posible que no muy distante fuese el objetivo del malogrado Petronio, pero, de ser así, su propósito se vio desbaratado por la escasa significación de una buena parte del material reseñado. Y así como el cabello cano, a semejanza de la tierra, se oscurece al ser mojado, así, de modo semejante, el talento del narrador estriba en realzar lo que

narra tanto por el modo en que lo hace como por los elementos que selecciona. Los recursos de que dispone son muchos, empezando por el de introducir la voz narradora en la narración<sup>353</sup>.

De nuevo, la trama es enfocada por un informador con un conocimiento muy limitado de la realidad (un amigo de Junio que escribe una epístola a partir de lo que un testigo no muy alerta presencié cierta noche), de modo que el receptor deberá dar forma a los sucesos según la impresión general que a él le valga la anécdota. En este caso, se trata de comprender que Tácito, al hablar de literatura, habla también de la trascendencia. En una discusión que retoma el tópico latino del *Ubi sunt?*, Tácito presenta el arte narrativo como el único capaz (frente a la pintura o la escultura) de plasmar el «espíritu» humano y rescatar algo más que la mera apariencia física del olvido al que lleva la muerte. A través de la historia y la biografía, la psicología de un individuo puede permanecer plasmada y accesible para generaciones posteriores. Sobre todo porque la «distancia» necesaria para la escritura permite observar óptimamente el significado de la vida llevada por un individuo.

Este pensamiento lleva, en el segundo párrafo del extracto, a hablar de la relación con los personajes. Tácito describe esta relación con la misma intensidad que si describiera el contacto entre seres humanos, que cambia y se adapta con el tiempo a las personas involucradas. Así, resulta lógico que más adelante el historiador declare que Junio podría haber sido el hijo que nunca tuvo o el nombre que hubiera adoptado en el caso de convertirse en emperador. Esta conexión, por supuesto, remite a la oscura filiación de Goytisolo y David, quien también se siente hijo (o tal vez personaje) del escritor barcelonés. A raíz de estas ideas, Tácito también acaba por plantearse las afinidades electivas que le llevan a dedicarse a la literatura y, dentro de ella, a un género concreto. Por eso, no es de extrañar que a lo largo de la historia surjan modas y momentos en los que un género se impone sobre los demás a causa de su adecuación al contexto presente. Aunque en el fondo la materia literaria siga siendo siempre la misma (las grandes preocupaciones existenciales), la disposición de su lenguaje variará acorde con la evolución del público. Por eso mismo, Tácito se pregunta si es necesario seguir ocupándose de la historiografía como antaño, con la meta de la objetividad referencial por encima de todo: «¿no se ha insistido en demasía en el protagonismo de los príncipes, como si sus avatares personales pudieran explicarlo todo?». Su propuesta de renovación del género pasa por asumir los cauces anónimos de la Historia desde un punto de vista cercano a los recursos de la poesía o de la ficción en prosa. En otras palabras: «una variante

353 *Op. cit.*, pp. 218-220.

del género que, partiendo de seres de ficción, llegase a ofrecer un fresco de la realidad mucho más expresivo y ajustado a los hechos que cualquier crónica oficial». Se trataría por tanto de abandonar la objetividad contrastable como fin absoluto para explorar el poder metafórico de las palabras, construyendo así una realidad válida por sí misma que ofrezca, sin embargo, un acercamiento más auténtico a lo histórico.

Por supuesto, Tácito está hablando aquí de la novela. Aunque no mencione explícitamente el nombre, su sugerencia de «introducir la voz narradora en la narración» remite precisamente al límite que la Narratología estableció entre los relatos de ficción y los factuales. A saber, el desdoblamiento del autor en una voz de origen imaginario que se haga cargo del relato. Tácito, y por tanto Goytisolo, sitúa así la novela como desarrollo natural de la historiografía latina. De hecho, Tácito hace remontar su nuevo género al *Satiricón* de Petronio, obra que ha sido a menudo considerada como primer ejemplo de la picaresca en la literatura europea y que ha servido de modelo de muchas novelas posteriores. El texto ofrece una descripción única y desinhibida de la vida en el siglo I d. C., con abundantes coloquialismos en los parlamentos de los personajes. Por eso, el Tácito de *Estatua con palomas* considera el texto demasiado vulgar para resultar relevante. El objetivo sería más bien buscar una forma superior de plasmar la historia colectiva a través de una ficción individual, donde la reconstrucción de la realidad alcanzara un significado mayor que un mero recuento de hechos reales.

En otras palabras, el objetivo no sólo sería jugar a confundir la ficción y la no-ficción. Al contrario, a lo largo de *Estatua con palomas* el narrador identificado con Goytisolo se muestra en extremo puntilloso con lo que respecta a la falta de veracidad que detecta en las autobiografías y recuerdos de infancia de sus hermanos: «El fondo de la cuestión, sin embargo, no es reductible a una mera disparidad de puntos vista: si inventar una realidad sólo me parece propio de un texto de ficción, interpretar erróneamente algo me parece un fallo incluso en un contexto de ficción, ya que el principal aliciente de la inventiva se cifra en su capacidad de perfeccionar la realidad»<sup>354</sup>. Es decir, Goytisolo distingue con precisión los límites de lo novelesco y lo referencial por su respectiva capacidad para plasmar el mundo que reflejan. Por eso, a pesar del narcisismo que se suele achacar a su estilo, el barcelonés afirma con rotundidad que en toda su obra hay poco de autobiográfico. Y en el mismo sentido, rechaza con energía la confusión de autor, narrador y protagonista que caracteriza el estilo de su hermano Juan<sup>355</sup>. Según Goytisolo, su esfuerzo por dibujarse a sí mismo y a

---

354 *Ibíd.*, p. 209.

355 *Ibíd.*, p. 211.



su entorno no sería más que una forma de partir de la experiencia individual para llegar a una comprensión global del mundo («el objetivo no es contar una experiencia personal, sino utilizar esa experiencia aparentemente personal para contar otra cosa»<sup>356</sup>). Según esta filosofía, la reflexión sobre la decadencia de su familia serviría como metáfora de un cambio de paradigma cultural donde el nombre ya no se asocia al dinero; y la supuesta descripción de su desafortunada vida sexual en la juventud aportaría un ejemplo sobre el libertinaje de aquella época.

En «Una novela para transformar el mundo», el epígrafe especular que sigue inmediatamente a «La Etrusca», la voz de Goytisolo responde de forma indirecta a la exposición de Tácito mediante un repaso a su vida como novelista y a su incomodidad con el panorama literario español contemporáneo. A este respecto declara:

El fondo del problema se centraba con frecuencia en la teoría literaria, en lo ajenos que eran mis planteamientos a los presupuestos de tal o cual tendencia entonces en boga: ni yo les concedía el menor crédito, ni mi obra en consecuencia, era clasificable de acuerdo a ninguna de ellas. Por contrapuestas que fueran, coincidían en ignorar el aspecto de la novela que más podía interesarme: la consideración de la novela como forma de conocimiento y, en este sentido, como algo susceptible de transformar el mundo<sup>357</sup>.

Habiendo formado parte de un grupo de escritores con un notable compromiso político, Goytisolo se fue alejando del comunismo para volcar su ansia de acción en la literatura. No se trataba tanto de volver a la novela social clásica, sino de unir la acción a la contemplación para buscar nuevos modelos narrativos que pudieran servir de cura a una sociedad enferma. De su esfuerzo subjetivo por transformar el mundo cambiando la novela habría nacido, según Goytisolo, la incomprensión con otros compañeros de generación como Carlos Barral —que también era su editor— o Jaime Gil de Biedma. En este sentimiento de extrañeza con respecto a los escritores de su misma edad radica la clave de que Goytisolo se vuelva hacia el pasado remoto y tome a Tácito como correlato de sus aspiraciones artísticas y personales. Al fin y al cabo, la historiografía era considerada en la cultura latina como una manifestación artística de pleno derecho. Y, como se señaló antes, el historiador romano personifica un estilo de crónica más preocupado por el dramatismo de las escenas y el retrato individual que por la objetividad del discurso. Su pensamiento enlaza así, para el escritor barcelonés, con una ideología moderna sobre la representación de la historia y la

---

356 *Ibíd.*, p. 234.

357 *Ibíd.*, p. 227.



autobiografía. Y sobre todo, con una noción cercana a sus propias inquietudes: entender la novela como una fuente de conocimiento y de cambio social. La prueba de esta intervención de la ficción sobre la realidad la aportarían los supuestos problemas que en el entorno imperial habrían acarreado a Tácito sus peculiares libros de historia. Tal y como se relata en los últimos epígrafes de *Estatua con palomas* ambientados en la Antigüedad, el historiador romano habría tenido que abandonar sus cargos políticos y aceptar un exilio voluntario en Etruria para reconciliarse con Trajano. Así, reflexiona Tácito justo al final del libro, se muestra hasta qué punto la ficción puede intervenir en la vida. Sus novelas constituirían por tanto «una irrupción de la realidad que transformaba la historia en Historia»<sup>358</sup>.

Para resumir la vasta red de significados que Goytisolo pone en juego en *Estatua con palomas*, cabe destacar varios ejes ideológicos. Ante todo, la representación de lo individual ofrece sólo una excusa para plasmar una realidad superior. El libro, aunque da a conocer valiosas informaciones biográficas sobre el escritor barcelonés, no puede ser tomado como un texto referencial. Goytisolo parece estar describiendo más su figura como escritor que su verdad como hombre. Además, pronto toda la carga anecdótica del texto va transformándose en materia de reflexiones sociales y metaliterarias. Se trata, por tanto, de utilizar la vida individual para ejemplificar una realidad social superior, de modo que la decadencia de una familia sea paradigma de la de una sociedad, y la particular experiencia de un escritor se transmute en un planteamiento teórico de gran alcance. En conclusión, el objetivo perseguido por *Estatua con palomas* radica en conseguir un perfeccionamiento de la realidad a través de la palabra. Se trata de recrear la limitada experiencia cotidiana para desarrollar un universo autónomo y significativo en sí mismo. Por eso, si el novelista Goytisolo explora cómo incluir la realidad en su ficción, el historiador Tácito recorre el camino contrario: su prosa referencial se va acercando a lo imaginario para alcanzar un significado superior. Como concluye Fernando Valls, lo importante «no es lo que se dice, sino cómo se dice, cómo se perfora la superficie de la realidad»<sup>359</sup>.

En este sentido, el esfuerzo de comprensión que *Estatua con palomas* solicita a los lectores tiene como objetivo establecer hilos de unión con otra verdad más profunda que la de los acontecimientos aislados: «Con todo, al margen de esas entidades tangibles, ciudad, imperio, familia, tribu, hay una continuidad entre los hombres que sobrepasa ciertamente el ámbito de la persona, que no se limita, por ejemplo, a encontrar un paralelismo entre Alejandro y Gayo César.

---

358 *Ibíd.*, p. 300.

359 Fernando Valls, «De la novela como ejercicio de conocimiento», *Luis Goytisolo: el espacio de la creación*, Manuel Vázquez Medel (ed.), Barcelona, Lumen, 1995, p. 188.

[...] Quizá la única forma de entender el mundo sea contemplar el dibujo de las líneas que unen a esos individuos separados en el espacio y en el tiempo»<sup>360</sup>. El texto despliega un sentido hermenéutico del transcurrir histórico, ya que los procesos de comprensión e interpretación del mundo se vuelven más importantes que su misma esencia. Es decir, lo fundamental no es tanto la descripción de la realidad como la interpretación personal de ésta. Las experiencias subjetivas y focalizadas de los diversos narradores, cada uno centrado en su propio contexto social, pueden parecer poco relevantes en sí. Pero al compaginarse todas en la mente del lector, componen un gran mosaico donde quedan reflejadas las preocupaciones humanas y los desórdenes cíclicos que acosan a la sociedad. Por eso, al igual que Tácito prefería situarse frente a los acontecimientos antes que documentarlos, Goytisolo construye aquí una narración donde la anécdota argumental implica sólo una entrada a conexiones trascendentales. Se trata de acceder a la ficción, que ofrece modelos paradigmáticos y altamente perfeccionados de la realidad<sup>361</sup>.

Por eso, cabe concluir mencionando que el modelo autoficticio de Goytisolo enraíza con una tradición de compromiso social (presente también en Martín Gaité, Llamazares o Muñoz Molina) que no puede ser considerada narcisista pues está al servicio de los fines sociales del escritor. El «yo» aparece aquí inserto en el corazón de la ficción para dar más fuerza a las reflexiones contextuales (la crítica a la decadencia social en Goytisolo, el testimonio del franquismo en Martín Gaité, la agonía del mundo rural en Llamazares y la solidaridad con las víctimas de los conflictos globales en Muñoz Molina).

360 *Op. cit.*, p. 280.

361 Vázquez Medel, *Lectura e interpretación de 'Estatua con palomas' de Luis Goytisolo*, *op. cit.*, p. 33.

## 6.5. Julio Llamazares: *Escenas de cine mudo* (1994)

Este escritor leonés (1955) destaca por haber practicado con igual desenvoltura la novela, la poesía, el artículo periodístico, los libros de viaje, los guiones cinematográficos y el ensayo. Su primera dedicación fue la poesía, y aunque con el tiempo la abandonó para centrarse en la narrativa, su prosa sigue impregnada de un potente lirismo simbólico. Tuvo una infancia marcada por la vida rural en varios pueblos castellanos cuya impronta se deja notar con fuerza en el espíritu de sus libros. Frente al ambiente urbano que reina en la novela contemporánea, Llamazares ha reivindicado la vigencia de la vida campestre y la universalidad de sus problemas. Su personal poética se propone salvaguardar la memoria de un paisaje y una forma de vida en vías de desaparición. Tras darse a conocer como narrador con *Luna de lobos* (1985) y *La lluvia amarilla* (1988), Llamazares publicó su obra más personal hasta el momento, *Escenas de cine mudo* (1994). Los tres libros comparten un tono lírico y un espíritu parecido, en cuanto que se centran en el declinar de comunidades rurales del norte de España y en la agonía de sus modos de vida tradicionales. En concreto, *Escenas de cine mudo*, cuyo estudio se abordará en las siguientes páginas, recupera la infancia del novelista en el pueblo minero de Olleros, en la cuenca carbonífera de Sabero, donde el escritor vivió hasta los doce años con su familia tras la desaparición de su pueblo natal, Vegamián, bajo las aguas de un embalse. Su siguiente novela, *El cielo de Madrid* (2005), retoma el recorrido por la vida del Llamazares justo donde lo dejara la anterior: en el momento en que el adolescente debe abandonar su comunidad rural para ir a vivir a Madrid.

En *Escenas de cine mudo*, un narrador homodiegético equiscente identificado plenamente con el autor repasa las viejas fotografías de su infancia rural guardadas por su madre y escribe, a modo de pies de foto, comentarios sobre los recuerdos que esas escenas le inspiran. En total, el libro se compone de veintiocho capítulos o relatos, uno por fotografía (aunque éstas no aparecen reproducidas en el libro, sólo descritas) y repasa cronológicamente los doce años de infancia y primera adolescencia que Llamazares viviera en Olleros. Desde las primeras fotografías en blanco y negro hasta las últimas en color, el protagonista va creciendo y adquiriendo conciencia ya no sólo de su vida, sino también del entorno social que lo rodea: el franquismo, las huelgas, la pobreza, la vida en la mina, la silicosis, etc. Aunque estos eventos son contados desde el punto de vista

inocente del niño que los vivió, todas las escenas son introducidas y matizadas por la voz más fría del narrador maduro, quien muchas veces confiesa no lograr recordar nada o parte de los elementos que aparecen en las imágenes.

Como se ha analizado ya en la sección 5.2.1, *Escenas de cine mudo* se rodea de cuidados elementos paratextuales para dirigir en lo posible las expectativas del lector que se enfrenta a la obra. Además del subtítulo, «Novela», que figura en la cubierta, se incluye el siguiente aviso a modo de prefacio firmado por el autor:

Esta novela, que no otra cosa es por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se sitúa en una época y en unos escenarios que existieron realmente. Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente éstas, unos y otras se les parecen bastante, al menos en mi recuerdo. Cualquier parecido con la realidad *no* es, por tanto, mera coincidencia.

Por más que el aviso pretenda insistir en el carácter ficticio del texto, su juego ambiguo con la definición de autobiografía arroja una intensa sombra de duda sobre la naturaleza de los siguientes capítulos. El aviso previene de la lógica fuente autobiográfica de cualquier ficción, pues toda su trama y todos sus personajes nacen por fuerza de la experiencia de su creador. Sin embargo, la ambigüedad del aviso, y su vuelta de tuerca al habitual lema de las películas basadas en hechos reales («cualquier parecido con la realidad *no* es, por tanto, mera coincidencia»), parecen animar al lector a investigar con más interés los motivos autobiográficos del texto. El hecho de que las supuestas fotografías que han inspirado el libro no se hayan incluido entre los capítulos es de nuevo un detalle curioso y motivo de suspicacias para el lector. En consecuencia, se han vertido muchas y muy diversas interpretaciones sobre *Escenas de cine mudo*. Juan Ángel Juristo, por ejemplo, ha negado que el libro pueda ser considerado una novela, y lo clasifica como una suerte de autobiografía impresionista despojada del artificio y finalidad moral propia del género<sup>362</sup>. Por el contrario, María José Obiol no estima que el aviso preliminar dañe la naturaleza novelesca de este relato con tintes históricos, y por su parte, Lázaro Carreter justifica el texto acudiendo a la conocida amplitud del género:

---

<sup>362</sup> Juan Ángel Juristo, «El soporte de la memoria», *Ni mirto ni laurel. Tres años de narrativa española*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, pp. 76-78.

«‘Novela’ llama el autor a este relato, y lo hace con pleno derecho, pues no hay género literario de límites tan imprecisos, ni tan capaz de absorber materiales tan heterogéneos como el novelístico»<sup>363</sup>.

A raíz de estas polémicas, Llamazares ha hecho numerosas declaraciones para matizar la intención primera que animó esta obra (véase el anexo 10):

Pero es que, además, en *Escenas de cine mudo* yo ni siquiera intentaba escribir mis memorias. En primer lugar, porque aún era joven cuando lo hice (no llegaba a los cuarenta años) y, en segundo lugar, porque nunca he tenido la pretenciosidad precisa para abordar una empresa de esa naturaleza. Lo que quería, ya dije, era reflexionar sobre la memoria, sobre los mecanismos que rigen su comportamiento, es decir, por qué recordamos unas cosas y otras no, por qué los recuerdos desaparecen, por qué los recuperamos cuando menos lo esperamos muchas veces, por qué inventamos otros, por qué recordamos cosas a las que, cuando las vivimos, ni siquiera les prestamos atención... Y lo hice tomando como base mi memoria. Podría haberlo hecho inventando un personaje y atribuyéndole una memoria que nada tuviera que ver conmigo, o inventándome a mí otra, o tomando prestada la de alguien conocido, pero pensé que era mucho más interesante, desde el punto de vista literario y personal, utilizar mi propia memoria como materia [...] Pero, a partir de ahí, fue la imaginación la que se superpuso<sup>364</sup>.

En su rechazo de la autobiografía tradicional, Llamazares viene aquí a coincidir con otros escritores que, como Martín Gaité en su día, renunciaron a este género por su excesiva carga de solemnidad. De aquí surge para el leonés una posibilidad de explorar el funcionamiento de la memoria personal en comunión con la ficción literaria. La consciente recreación imaginaria del pasado se presenta así como una novedosa posibilidad de indagación personal, sin la necesidad de crear una trama novelesca ni de recurrir a los estándares del género de las memorias. Además, dicho experimento permite a Llamazares volver sobre algunos de los temas fundamentales de su poética: la infancia, el paso del tiempo y la progresiva desaparición del mundo rural, cuyo recuerdo puede al menos ser salvaguardado gracias a la literatura.

Todo el libro se conduce, por tanto, a través de una metáfora sobre la naturaleza y el funcionamiento de los recuerdos. Según el narrador, la memoria está conformada por imágenes aisladas y estáticas, similares a fotografías o carteles de cine que, poco a poco, pueden ir adquiriendo color, voz y movimiento,

---

<sup>363</sup> María José Obiol, «La sombra del fotógrafo. Imágenes de un poblado minero leonés», *El País. Babelia* (12 de marzo de 1994), p. 15; Fernando Lázaro Carreter, «Escenas de cine mudo», *ABC Cultural* (25 de marzo de 1994), p. 7.

<sup>364</sup> Julio Llamazares, «La memoria como novela: autobiografía y ficción», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 716 (febrero 2010), pp. 7-12, p. 11. Otra versión de esta misma justificación se pueden encontrar en *Leer*, 77 (1995), p. 52.

como en una película antigua con algunos fragmentos perdidos. Siguiendo esta metáfora, *Escenas de cine mudo* se abre como si de una película proyectada en el cine de Olleros se tratara, pues con el título de «Mientras pasan los títulos de crédito» se inaugura un prefacio que explica los orígenes del pueblo donde transcurre la acción: cómo la creación de las minas transformó el idílico lugar en un enjambre de viviendas para los trabajadores recién llegados. En cierto sentido, se trata de una fundación mítica, donde la edad dorada del pueblo agrícola ha dejado paso a una cruda edad de hierro: «Todo había comenzado, al parecer, al empezar el siglo pasado, con la llegada a aquellas tierras de *El Inglés*, un extraño y legendario personaje. Lo que *El Inglés* buscaba era, según parece, el hierro que los romanos, que también habían pasado por Olleros siglos antes»<sup>365</sup>.

Luego, siguen los veintiocho capítulos yuxtapuestos que componen el libro, muchos de ellos titulados como famosas películas: *Horizontes lejanos*, *Las colinas del diablo*, *La máquina del tiempo*, *La noche americana*, *Viaje a la Luna*. La disposición de estos capítulos independientes mantiene un orden cronológico, aunque sin ningún tipo de trama o punto de unión más allá de ciertos hitos del crecimiento del protagonista. A partir del capítulo dieciséis, que habla de la primera fotografía en color que fue hecha a Julio, se puede percibir un cambio importante en el tono de la narración. El niño que describe el mundo circundante sin entender casi nada se va convirtiendo en muchacho, asumiendo los problemas de la adolescencia y tomando conciencia de los conflictos sociales que lo rodean.

En cada capítulo, el adulto situado en el presente de narración va introduciendo estas fotografías que pintan escenas variadas de su pasado, todas ellas de gran valor personal y capaces de despertar, de un modo proustiano, profundas reflexiones sobre el paso del tiempo y la muerte. Al igual que en el género memorístico, el narrador dirige el relato por completo, interpretando los hechos a través de la mirada inocente del joven protagonista pero sin permitir que su «yo» infantil llegue a expresarse de forma directa a través del diálogo. Pero a pesar de la presencia textual del narrador, apenas se aportan datos que contextualicen su figura. El presente de narración queda difuminado por la atemporalidad de las reflexiones vertidas y la falta de referencias al tiempo o lugar en que se revisa el supuesto álbum de fotografías. De hecho, aunque el narrador expone las peripecias de su infancia y de la vida en Olleros, no proporciona apenas información sobre su situación biográfica presente; a lo largo de todo el libro sólo se comenta que su madre acaba de morir y se hacen algunas escuetas referencias a cierta visita de adulto a una mina en Laponia, un

365 Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 12.

viaje a Berlín tras la caída del muro y una noche pasada en Irak. La anécdota autobiográfica queda así limitada por completo al reducto minero de Olleros, algo que refuerza otra vez la idea de que Llamazares no desea tanto escribir un relato sobre sí mismo como una crónica sentimental acerca de una comunidad casi desaparecida.

Una buena muestra de la concepción temporal y estructura narrativa que Llamazares pone en juego a lo largo de todo el libro puede encontrarse en el episodio cuarto, «La máquina del tiempo»:

Es extraña la forma en que la memoria se ilumina y se manifiesta. Cuando empecé a escribir estas notas (pies de foto personales para este álbum perdido de mis años en Olleros), no creía recordar más que algún nombre y alguna imagen lejana milagrosamente salvada del paso voraz del tiempo. Pero, a medida que las contemplo —y, sobre todo, a medida que busco detrás de ellas—, los ojos se me iluminan y las fotografías se mueven y cobran vida como aquellas carteleras que veía en las vitrinas del *Minero*. Sólo que éstas son las de mi vida y, por eso, yo soy el único que les puede dar sonido y movimiento.

Es lo mismo que pasa con los recuerdos. A veces —la mayoría—, no son más que carteleras, escenas de una película que se quedó reducida a cuatro o cinco momentos y a la que sólo puede dar vida el foco distorsionado de la máquina del tiempo. Una máquina tan vieja, y tan caprichosa a veces, como la que el señor Mundo encendía, al empezar la película, en la tibia oscuridad de su cabina y que me transportaba lejos de aquel humilde cine de pueblo. Sólo que los recuerdos no pueden pararse, ni borrarse, como él hacía, cuando uno quiere.

Los recuerdos simplemente se suceden. Aparecen de pronto detrás de una fotografía y, luego, van pasando poco a poco por delante de nosotros y desapareciendo (a veces, muchas veces, para siempre). Es por eso, para no volver a perderlos, por lo que hoy me he puesto a escribir, después de tantos años sin verlas, los pies de estas fotografías que mi madre guardó y conservó hasta su muerte y que, como carteleras viejas, resumen en sus imágenes la película de un tiempo que, sin que me diera cuenta, se fue quedando olvidado en lo más hondo de mi memoria como los rollos inservibles o quemados en el desván de la cabina del *Minero*. Como ésta: una tarde de invierno, en el Tercero de Olleros (como llamaban al monte que había a la entrada del pueblo), mis amigos resbalan sobre la nieve mientras yo los miro desde lejos, sentado, en primer plano, en el kilómetro de piedra de la carretera.

Así, a simple vista, es todo lo que recuerdo, todo lo que podría escribir sobre esta imagen que el fotógrafo nos hizo sin que nos diéramos cuenta (a juzgar por el encuadre, la debió de hacer desde el monte que había al final de la cuesta). Pero, a medida que la contemplo, las figuras se mueven y cobran vida y el paisaje va adquiriendo poco a poco dimensiones y relieve. Es la máquina del tiempo, que se enciende, el foco de la memoria que ilumina la película de aquella tarde de invierno y que la proyecta luego en la pantalla borrosa de los recuerdos y de los sueños.

—Venga, Julio, no tengas miedo.

La voz lejana y distante que me llama por mi nombre suena ahora en mis oídos como si la estuviera oyendo. Pero es la voz de un muerto. Un muerto que vuelve a hablar, como los actores muertos, cada vez que la película en la que quedó grabada empieza a rodar de nuevo.

—Venga, Julio, no tengas miedo.



La voz retumba en la noche, se pierde por el pasillo, se desmorona en un eco y, luego, poco a poco, se deshace como si fuera de nieve. Y, así, tantas veces quiera:

—Venga, Julio, no tengas miedo... Venga, Julio, no tengas miedo...

Es la voz de José Antonio, el hijo del arenero, como llamaban al padre por su oficio, que sólo él ejercía en el pueblo: sacaba arena del río y luego la vendía por las casas, transportándola en un viejo camión, para las obras de construcción y para fregar las chapas de las cocinas de hierro (aún llevo dentro, a pesar de los años, el olor a vinagre con el que mi madre la humedecía para que hiciera de corrosivo y el áspero chirrido de la arena sobre el hierro cuando, después de comer, se ponía a fregar la nuestra). José Antonio está parado en mitad de la carretera, al final de la cuesta por la que acaba de bajar resbalando sobre el hielo, y me invita desde allí a seguir su ejemplo:

—Venga, Julio, no tengas miedo.

Yo lo miro desde mi asiento en el kilómetro de piedra, que es el único elemento del paisaje, aparte de nosotros y de un perro, que en la fotografías sobresale de la nieve. No digo nada; pero tampoco me muevo, y no porque tenga miedo. Ni a él, ni al fotógrafo, ni a arrojarme resbalando cuesta abajo sobre el hielo. Simplemente es que prefiero seguir sentado en la piedra mientras los demás suben y bajan resbalando por la cuesta y la tarde va pasando lentamente.

Luego, tal vez nos fuimos todos con el anochecer dejando solos al fotógrafo y al perro. Pero ¿nos fuimos todos realmente? ¿Nos fuimos todos con el anochecer o alguno se quedó, con el fotógrafo y el perro, en el Tercero de Olleros y en la fotografía para siempre?

La respuesta está quizá en la propia foto, al dorso de la cual yo escribí un día: *Invierno de 1961. Resbalando en la nieve con Balboa, Ibarra, Miguel y José Antonio, el hijo del arenero*. Y entre paréntesis, debajo, con otro tipo de letra: *Que se mató con el camión del padre un día en que también la carretera estaba helada en el Tercero de Olleros*<sup>366</sup>.

En los dos primeros párrafos de este capítulo (que casi podría considerarse un cuento independiente) Llamazares introduce la metáfora de la memoria como imagen estática que, poco a poco, va adquiriendo movimiento como si de una película se tratara. Este proceso de recuperación del pasado se asocia con «aquellas carteleras que veía en las vitrinas del *Minero*», el viejo cine del pueblo de Olleros donde el señor Mundo proyectaba películas que, al igual que la memoria, a veces sufrían cortes y alteraciones que impedían al espectador conocer toda la historia. Sin embargo, a pesar de todas las precariedades, para el joven Julio dicho cine supone una huida de la pobreza de Olleros hacia un mundo exótico y lleno de aventuras. Si el pequeño pueblo minero es descrito en blanco en negro —blanco por la nieve, negro por el carbón—, el proyector del cine da acceso al universo multicolor de Hollywood. Por ello, aunque en el mundo rural la radio y la televisión también vinieron a cumplir una función de apertura cultural parecida, para Julio el cine supondría una experiencia única.

366 *Ibid.*, pp. 42-49.

A continuación, en el tercer párrafo, se sitúa contextualmente al narrador maduro. La vaga divagación sobre el recuerdo enunciada hasta ahora en tiempo presente se ve interrumpida por un preciso «hoy me he puesto a escribir», que ubica de pronto el tiempo de la enunciación narrativa. Este inciso permite situar en contexto al narrador-protagonista mientras mira las fotos que desencadenan sus recuerdos; pero además, la escena sirve también para comparar mejor al protagonista maduro con el niño que aparece en la imagen. Si el pequeño Julio es situado en el idílico blanco del mundo rural, su «yo» adulto se retrata solitario y pasivo, con la carga de la muerte de su madre y de sus amigos a sus espaldas. De este modo, la infancia queda retratada como un paraíso mítico al que no será posible regresar más que mediante el recuerdo y la nostalgia.

A partir de esta escena, el narrador se retrotrae al tiempo de los sucesos fotografiados por una mano no casualmente anónima. Los amigos juegan en el monte nevado mientras Julio los observa con atención, tal vez para grabarlos en su recuerdo. Será esa instantánea impresa en la mente de Julio la que le permita, mucho después, poner en funcionamiento «la máquina del tiempo», es decir, el recuerdo. De forma gradual, al mirar la imagen estática «las figuras se mueven y cobran vida». De hecho, la inmersión del narrador en la escena de su infancia es tan profunda que su relato no se encauza en pasado sino en presente («suena», «es», «retumba»), como si de nuevo estuviera volviendo a vivir aquella escena. El recuerdo permite incluso recuperar la voz de los olvidados y los muertos que quedaron atrapados en la máquina del tiempo. Así alcanza a expresarse en estilo directo ese repetitivo «Venga, Julio, no tengas miedo» que parece querer arrastrar al narrador hacia la zona de olvido y muerte de la que procede. Tras varias repeticiones, la voz se ubica por fin en el recuerdo del protagonista: se trata de José Antonio, el hijo del «arenero».

En este punto, el discurso de la memoria individual de Llamazares se mezcla con la reivindicación de la memoria colectiva. Mediante la invocación de la profesión de arenero, se recupera el significado de una profesión ya desaparecida y los valores a ella asociados. Al igual que en sus novelas anteriores, *Luna de lobos* (protagonizada por un grupo de maquis) y *La lluvia amarilla* (narrada por el último habitante de un pueblo abandonado), Llamazares presenta a un colectivo abocado a la desaparición y donde el protagonista parece encargado de salvar su memoria. Los habitantes de Olleros son retratados como hombres abatidos, supervivientes en un mundo en blanco y negro. Así, la destrucción que produce el paso del tiempo se dibuja como un fenómeno grupal, cuya angustiosa impronta se deja notar no sólo sobre los individuos, sino también sobre la sociedad y el paisaje. La independencia de aquella forma de vida, su comunión con la naturaleza y con las costumbres rurales fascinan al narrador,

quien sólo cuenta con la escritura para salvaguardar aquel universo rural. Según Kenna<sup>367</sup>, la dialéctica entre la memoria individual y la colectiva es una de las claves de la novelística de Llamazares. Si los recuerdos propios nacen de sucesos vividos, vistos o sentidos, la memoria colectiva podría definirse como una corriente continua de pensamiento que sobrevive en el subconsciente de un grupo aglutinado. Al igual que la memoria colectiva brota de la fusión de las memorias individuales que conforman el grupo, el individuo sólo puede recordar su pasado desde el punto de vista del colectivo en que se incluye. En este sentido, la memoria privada de Llamazares nace ya mezclada con la memoria grupal de las gentes con las que convivió, de modo que al hablar de su infancia también debe situarse en el contexto del ámbito rural donde se crió. Su lejana niñez aparece así unida a los valores y modos de vida de una sociedad en decadencia, arrasada por el feroz paso del tiempo.

Los dos últimos párrafos concluyen la anécdota con una sombría reflexión. El narrador maduro retoma la voz principal para interrogarse retóricamente sobre los que se quedaron para siempre anclados en la imagen. La escritura de unos pies de foto permite recuperar el año de los eventos y los nombres de aquellos que aparecían en la instantánea. Pero también anuncia la muerte que se camuflaba ya en aquel escenario y en aquella voz infantil. Por eso, la blancura y el hielo de Olleros son metáforas del olvido y la muerte, dos hechos irreversibles cuyo único y tenue paliativo consiste en el recuerdo.

En conjunto, la disposición de este capítulo desmiente la aparente sencillez estructural del texto de Llamazares. Los capítulos yuxtapuestos mantienen una estrecha relación que va más allá de compartir un mismo escenario y protagonista. Ante todo, una densa red de metáforas atraviesa el conjunto de la obra, tendiendo sólidos puentes entre los capítulos. El río y la lluvia son imágenes del paso del tiempo, mientras que la nieve es una promesa de la cercanía de la muerte (el nombre del último capítulo, «Como la nieve», donde Julio abandona para siempre Olleros es un ejemplo de esta función). Otra imagen reiterativa en el libro es la de la mina como pozo recóndito de la memoria, donde es necesario introducirse a oscuras para encontrar los valiosos recuerdos («La memoria es una mina oculta en nuestro cerebro. Una mina profunda, insondable y oscura, llena de sombras y de galerías, que se va abriendo ante nuestros ojos a medida que avanzamos dentro de ella»<sup>368</sup>). Otras facetas de la memoria lejana también se describen a menudo como aquellas cartelas que Julio miraba colgadas en el cine, y a partir de las cuales trataba de averiguar el resto de la historia. Y si el recuerdo se compara a un proyector que anima una escena y rompe la oscuridad

367 Caridad R. Kenna, *Memoria y tiempo en la narrativa de Julio Llamazares*, Michigan, UMI, 1997, pp. 52 y ss.

368 *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 107

de la sala de cine, la súbita imposibilidad de recordar algo también se asimila al parón o hueco de una película antigua (porque el film se quemaba o destruía, dejando al público sin conocer una parte del argumento). Es decir, la memoria se presenta siempre como una luz que irrumpe en la oscuridad de nuestro recuerdo para recuperar y animar —aunque sea de manera inconexa— escenas que tal vez no sabíamos que llevábamos dentro. En este sentido, la memoria parece tener algo de onírico para Llamazares, pues su inconsistencia y falta de cohesión recuerda a la ilógica estructura de los sueños.

Pero la metáfora más recurrente del libro es la de la encarnación del recuerdo en imagen fotográfica (puesta en movimiento gracias al lenguaje narrativo). Esta idea conforma el eje privilegiado en torno al cual se acumulan los recuerdos privados y colectivos de Olleros. Si el arte de la fotografía se suele interpretar como un punto de información sobre lo real, aquí Llamazares se centra en sus posibilidades de acercamiento artificial a un mundo subjetivo. Es decir, la fotografía permite acceder de forma directa y visual a un punto concreto del pasado, pero al mismo tiempo pone de manifiesto una distancia temporal y existencial entre aquellos que aparecen retratados y el que observa la imagen. La fotografía es por tanto un testigo perfecto de los mecanismos del tiempo, por eso Llamazares llega a comentar que al revisar fotos de sí mismo de niño siente que mira a un extraño («Desde cada fotografía, nos miran siempre los ojos de un fantasma. A veces ese fantasma tiene nuestros mismos ojos, nuestro mismo rostro, incluso nuestros mismos nombres y apellidos. Pero, a pesar de ello, los dos somos para el otro dos absolutos desconocidos»<sup>369</sup>). Sin embargo, la fotografía posee también la capacidad de enmarcar una escena intrascendente del pasado y convertirla en un momento privilegiado y estéticamente valioso. En este sentido, las fotografías del paisaje y los habitantes del pueblo conforman una crónica mínima que se viene a oponer, en igualdad de valores, a las bien conocidas imágenes de la historia oficial del franquismo. Las fotografías privadas son restos funerarios y pruebas irrefutables de la existencia de aquellas gentes anónimas, cuya oscura vida sale a la luz gracias al poder de la imagen recuperada.

Esta importancia de la imagen como forma de restitución del pasado, aún más valiosa incluso que la palabra escrita, se manifiesta con notable claridad en el capítulo dieciséis, titulado «El color del mundo».

Para detener lo fugaz, lo instantáneo, hay que fijar la vista en una cosa, mejor cuanto más efímera: una nube que cruza el horizonte, un perro que se aleja, un

---

369 *Ibíd.*, p. 25.

periódico llevado por el viento, y grabarla en la memoria para poder algún día rescatar a través de ella ese momento. Para detener lo fugaz, lo instantáneo, hay que saber que el azar —la muerte— es lo único que permanece.

En la lucha de los hombres contra el tiempo —esa lucha denodada e interminable que todos sostenemos sin éxito hasta la muerte— la fotografía se ha revelado más eficaz que la pintura o que la novela. Entrelazando el miedo y la maravilla, lo burdo y lo teatral, la fotografía, al revés que aquéllas, nace de lo cotidiano, de la humildad de la luz, de la anécdota, para hacer lo irreal real y lo fugitivo eterno. Tal vez por eso, las fotografías más verdaderas, las más auténticas, son aquellas que reflejan escenas sin importancia o momentos de la vida intrascendentes. Así lo supieron ver, hace ya muchos años, Cartier-Bresson, cualquiera de cuyas fotos de vagabundos refleja mejor su época que todas las historias y novelas de la época, y así lo entendió también, aunque más modestamente, el autor de ésta; seguramente el mismo de todas las anteriores —exceptuando, claro está, la de la escuela—, pero del que, pese a ello, no guardo ningún recuerdo.

Es la primera foto en color que me hizo; la primera foto mía en la que el color está ya grabado en ella y no como en la de la escuela, que fue pintada por el fotógrafo, para darle más realismo, sobre la imagen en blanco y negro. Pese a ello el color es tan extraño como en ésta. Desvaído por los bordes o mezclado, a veces tenue y otras demasiado intenso, difumina las formas hasta acabar confundiéndolas. Así los árboles son blancos como las nubes, el castillete del pozo azul, las casas rojas enteras, la montaña amarilla en vez de verde y el coche de línea malva como la carretera. [...]

Fue tomada una mañana de septiembre. Lo sé porque ése fue el día en que mi hermano se marchó de Olleros. Iba a estudiar a Madrid, a los frailes, junto con otros chicos del pueblo (los había reclutado meses antes del verano un fraile de barbas blancas que venía por los pueblos visitando las escuelas), y quizá por eso aquel día, además de las familias de los chicos que se iban, el fotógrafo estaba también allí para inmortalizar el momento. Al fin y al cabo, ese día todos lo habrían de recordar mucho tiempo.

[...] Los colores, al contrario que las formas, que permanecen siempre inmutables, salvo cuando las moldea el tiempo, se modifican y cambian al contacto con la luz y con los cambios de ánimo del ojo que los refleja. Por eso el cine, que es móvil y, por lo tanto, variable, no mantiene los colores, los reinventa (lo que hace que siempre sean verdaderos), y por eso las fotografías, que pretenden ser la luz y la mirada perpetuas, engañan siempre. Las fotografías, como los recuerdos, cuentan el mundo no como era, sino cómo fue una vez, y, por lo tanto, cómo podía haber sido de muchas otras maneras.

Se ve claramente en ésta. Que recuerde, ni los árboles de Olleros eran blancos, ni los pabellones rojos, ni la carretera malva, ni el cielo de color violeta. Al menos, no todo el tiempo. Y, sin embargo, así quedarán por siempre en mi recuerdo de aquel instante, posiblemente porque el recuerdo está impreso en mi memoria en blanco y negro, como todos los recuerdos, y es la fotografía la que le da el color igual que yo se lo daba a las carteleras del cine o el fotógrafo ambulante a las fotos de los niños de la escuela. Por eso lo veo ahora tan extraño, como si no fuera mío o como si fuera un sueño, y por eso los colores me parecen todos ahora tan diferentes. Todos, salvo el del coche de línea, que ése sí que lo recuerdo igual que era.

Duró sólo unos segundos, pero me quedó muy dentro<sup>370</sup>.

370 *Ibid.*, pp. 127-129.

Este capítulo sella un punto de inflexión en el libro: el cambio del blanco y negro fotográfico al color, y en consecuencia, un simbólico paso de la infancia de Julio a la adolescencia. De nuevo, el texto vuelve a estructurarse en torno a una anécdota personal introducida por una reflexión general, la cual viene inspirada, a su vez, por el descubrimiento de una vieja fotografía. En concreto, los dos primeros párrafos trasladan un comentario sobre el paso del tiempo y la fugacidad del recuerdo, los elementos capitales de la poética de Llamazares. Según expone el narrador, sólo la muerte se asegura su permanencia en el mundo, de modo que el recuerdo constituye el único medio para frenar la transitoriedad de los objetos. En este sentido, el narrador lleva a cabo una defensa de la fotografía como arte cercano a la vida y capaz de dar una imagen más verídica de la realidad que la novela o la pintura. A diferencia de las palabras o los trazos de un pincel, la imagen tomada por una cámara sí capta de forma veraz lo real, ya que su inmediatez impide la tergiversación o excesiva manipulación artística. No se trata de que la fotografía sea siempre fidedigna o informativa, pero sí es una aproximación más auténtica al pasado. Por la misma razón, las imágenes tomadas al azar o aquellas que pintan situaciones minúsculas de la vida cotidiana, como las de Cartier-Bresson, le parecen al narrador las más capaces de retener los momentos efímeros.

Estas reflexiones sobre la capacidad de la fotografía improvisada para captar el auténtico significado de un periodo histórico explican la elección de Llamazares de un álbum de fotografías como eje temático en torno al que estructurar el libro. A este respecto, María José Obiol ha apuntado que, además del protagonista juvenil y del narrador, puede considerarse que hay otra figura más encargada de encauzar el relato<sup>371</sup>. Se trataría de ese misterioso fotógrafo al que Llamazares atribuye la autoría de todas las imágenes «pero del que, pese a ello, no guardo ningún recuerdo». La sombra de este fotógrafo planea por todo el texto sin que se le dedique gran atención pero su función podría equipararse a la de un narrador omnisciente, que construye su relato no con palabras sino con imágenes. Al fin y al cabo, es este fotógrafo quien ha prestado las instantáneas que guían el recorrido del libro. En ese sentido, su oscura figura supone una nueva metáfora del extraño mecanismo de la memoria. En concreto, de nuestra incapacidad para elegir qué retenemos y de la sorprendente arbitrariedad de los recuerdos. Mientras que muchos eventos importantes se borran de la mente con el paso del tiempo, otras imágenes anodinas pueblan la memoria sin razón evidente (como la trivial estela dejada por el autobús que tan dentro se le quedó a Julio). En otras palabras, no resulta posible seleccionar qué

---

371 María José Obiol, «La sombra del fotógrafo», *art. cit.*, p. 15.



fotografías alimentarán los recuerdos, sino que esas instantáneas —unas veces significativas, otras insustanciales— sencillamente aparecen en la memoria, como seleccionadas por una mano invisible.

De aquí que, por más que Llamazares alabe la manera en que la fotografía de sucesos cotidianos plasma el espíritu de una época, su libro no pretenda componer un retrato de costumbres. Al contrario, el autor acude a la narrativa para elaborar un lírico homenaje a una forma de vida, pero sobre todo para explorar los mecanismos con que funciona la memoria privada. Para ello, el autor se toma a sí mismo como sujeto de experimentación. En el último pasaje citado, la memoria de un suceso familiar importante se presenta alterada por el paso del tiempo, y sin embargo, la imagen de un resplandor en la lejanía parece haber quedado anclada para siempre en el protagonista. Así, de nuevo, la memoria se describe como un proceso caprichoso y de escasa fiabilidad referencial, aunque de gran valor simbólico. De igual modo, la vieja fotografía en color, con sus tonos adulterados, confirma que hasta la imagen verídica de un hecho pasado puede ser escasamente fiable. En su famoso ensayo sobre el arte fotográfico, Susan Sontag ofrece algunas reflexiones sobre estos mismos aspectos:

Photographs are a way of imprisoning reality, understood as recalcitrant, inaccessible; of making it stand still. Or they enlarge a reality that is felt to be shrunk, hollowed out, perishable, remote. One can't possess reality, one can possess (and be possessed by) images—as, according to Proust, most ambitious of voluntary prisoners, one can't possess the present but one can possess the past [...] While the Proustian labors presuppose that reality is distant, photography implies instant access to the real. But the results of this practice of instant access are another way of creating distance. To possess the world in the form of images is, precisely, to reexperience the unreality and remoteness of the real<sup>372</sup>.

Las reflexiones de Sontag apuntan a una tradición proustiana de escritura, menos interesada en poseer la realidad (considerada inaccesible) que en poseer su imagen, y sobre todo, su recuerdo. Sontag —muy influida por el postestructuralismo de Barthes— señala que la fotografía tampoco es una excepción a la constante huida de lo real. Una instantánea no es un punto de acceso neutral al pasado sino un simulacro, es decir, una recreación distante y artificial. Por tanto, como bien muestra Llamazares en su libro, las fotografías transmiten una interpretación simbólica del pasado y su carga de nostalgia se impone a su valor referencial. En este sentido, la fotografía y la memoria se equiparan al sueño y, sobre todo, se presentan como una forma de ficción. «Las

372 Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, Picador, 2001, pp. 163-164.



fotografías, como los recuerdos, cuentan el mundo no como era, sino como fue una vez, y, por lo tanto, cómo podía haber sido de muchas otras maneras». Es decir, una fotografía no transmite ninguna verdad perdurable: «Por eso el cine, que es móvil y, por lo tanto, variable, no mantiene los colores, los reinventa (lo que hace que siempre sean verdaderos), y por eso las fotografías, que pretenden ser la luz y la mirada perpetuas, engañan siempre». Del mismo modo, sólo en la ficcionalización consciente del recuerdo se puede forjar una versión sincera del pasado autobiográfico.

Tras estas reflexiones, se puede vislumbrar mejor la razón que llevó a Llamazares a insistir paratextualmente en la naturaleza ficticia de su obra, que él siempre consideró una novela. Aunque la base del contenido que anima el texto sea autobiográfica, la estructura se guía por un supuesto ficticio (la revisión de las fotos) y su objetivo no es sólo la reconstrucción del propio pasado. El recurso del álbum familiar sirve por tanto más como una excusa para explorar los estragos del tiempo en la memoria que como un recurso para aportar veracidad al texto. Y sin embargo, la ausencia de una intriga novelesca que guíe los eventos del relato hacia un desenlace significativo parece alejar el texto de los estándares de la novela y acercarlo al discurso expositivo propio de la no-ficción; a pesar de contar diversas anécdotas sobre la infancia del protagonista, las estampas yuxtapuestas que componen el libro se asemejan a meditaciones ensayísticas donde la voz del autor resuena casi sin disimulo. Y es en esta conjunción de recursos novelescos, ensayísticos y autobiográficos donde radica, por fin, la esencia autoficticia de *Escenas de cine mudo*.

La reflexión sobre el paso del tiempo y la memoria cimentan toda la literatura de Llamazares. Por su narrativa circulan fotografías, mitos, cuentos orales, recuerdos de su niñez, profesiones desaparecidas y lugares donde el paisaje remite a una época inmemorial. En otras palabras, su poética propone recuperar la memoria colectiva a través de experiencias individuales. Frente a la historia oficial del franquismo y a la memoria puramente autobiográfica, Llamazares traza un retrato híbrido donde la experiencia individual se abre a un alcance colectivo. Para mostrar con más verosimilitud esa época de su vida que pretende rescatar, el autor se sirve de la metáfora del cine y de la fotografía, los artes más pegados a la vida cotidiana y de mayor capacidad mimética. Sin embargo, como el propio narrador señala, la realidad no es su imagen; una fotografía graba un momento efímero, pero sería una falacia tomarla como un documento de toda una época. Por ello, Llamazares utiliza el poder narrativo de la palabra para dar movimiento a las imágenes de su memoria y componer retratos menos veraces pero más sinceros del pasado. Así, a partir de la reflexión

sobre su infancia y sobre los pesares, enfermedades y miserias de la comunidad empobrecida y hacinada en cuyo seno habitaba, Llamazares logra imponer un tono lírico y nostálgico que revaloriza el ecosistema del mundo rural.

## 6.6. Javier Marías: *Negra espalda del tiempo* (1998)

Javier Marías (1951) se ha convertido a lo largo de su prolongada carrera en uno de los nombres fundamentales del canon literario español contemporáneo. Desde sus primeros volúmenes, su narrativa ha seguido un camino muy personal pero también muy coherente, con una preocupación continua por los mismos temas y un estilo idiosincrásico que se refleja tanto en sus incursiones en el relato, el artículo y el ensayo como en la novela, el género que sin duda lo ha consagrado. Sus libros se han traducido a multitud de idiomas y sus novelas son a un tiempo éxito de ventas y de críticas. De hecho, la bibliografía sobre su obra es extensísima, no sólo por la densidad filosófica de sus páginas sino también por el coqueteo autobiográfico de buena parte de sus producciones<sup>373</sup>. El propio Marías ha contribuido a este análisis al haber abordado, tanto en sus ensayos y artículos como en sus novelas, diversos aspectos de su quehacer artístico y cuestiones de su pensamiento poético, además de expresar opiniones sobre diferentes tradiciones literarias y ahondar en las vidas de sus escritores favoritos. Todo ello sin ningún afán preceptivo o académico, pues su discurrir teórico parece más bien destinado a ahondar en su propia labor como novelista. Además, puesto que según el discurso poético de Marías todo género es válido para abordar cualquier tema —pues la escritura es una forma de pensamiento única e independiente—, las claves de su poética se pueden encontrar compacta y reiterativamente expuestas en todas sus producciones, incluso en las ficciones<sup>374</sup>. Dado el trasfondo intelectual y la consistencia de toda su producción, sus inquietudes literarias se manifiestan en sólo unos pocos temas, muchos de los cuales pueden ser englobados en su preocupación por la relación entre los mundos imaginarios y la realidad extratextual. En otras palabras, las relaciones entre la ficción y la vida.

El interés de Marías por esa cuestión se encuentra en la raíz de buena parte de sus ideas poéticas, y en concreto, es la fuente de la que surge el rechazo que el escritor madrileño siempre ha manifestado por la tradición novelística española, sobre todo por el realismo de la posguerra (con la bien conocida excepción de su mentor Juan Benet). A este respecto, su primera obra, *Los dominios del*

---

<sup>373</sup> En este sentido, destaca la colección de artículos sobre la narrativa de Marías recogida en el número especial dedicado al autor en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, Maarten Steenmeijer (coord.), 20, 2001. Para los aspectos autoficticios que aquí se tratan, véase también el artículo de Manuel Alberca, «Javier Marías en el umbral de su secreto», *Revista de Occidente*, 286 (marzo 2005), pp. 137-153.

<sup>374</sup> «Prólogo», *Pasiones pasadas*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 14.

*lobo* (1971), inició ya una característica fuga de los temas y las ambientaciones hispanas hacia un estilo más internacional y fácilmente trasladable a otras culturas. Él mismo explicó su postura en su conferencia «Desde una novela no necesariamente castiza»:

Este rechazo se basaba en parte en razones literarias: como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de pobre, más bien realista; y cuando no realista, con frecuencia es costumbrista [...] Por otra parte, España como tema, de fondo o de superficie, era algo de lo que tanto yo como —según comprobé enseguida— el resto de mi generación estábamos literalmente hartos. [...] Como motivo literario, como algo que poner al lado de los grandes temas novelísticos tradicionales (la muerte, la soledad, el miedo, la guerra, la traición, el amor y cosas por el estilo), nos parecía paupérrimo y levemente ridículo<sup>375</sup>.

Siendo la novela el género dominante en la actualidad, y estando según Marías tan bien preparada para satisfacer ciertas necesidades intelectuales y cognoscitivas del ser humano, su uso con fines extraliterarios le parece al escritor una aberración ramplona. No se trata, por supuesto, de que el madrileño esté negando aquí las relaciones posibles entre vida y literatura —de hecho reclama a Cervantes y a Clarín como lo mejor de la novelística española—, sino de que rechaza por completo concebir la vida mundana como la fuente primaria de la escritura. Escudriñar la realidad para incorporarla a la novela es un acto lícito, pero someter una creación artística a fines u opiniones ajenas al discurso literario le parece confundir dos planos de existencia diferentes. La creación tiene absoluta autonomía con respecto a los órdenes no literarios. La poética de Marías reclama, por tanto, «que la ficción y la realidad ocupan dos campos ontológicos distintos y que el escritor (y eventualmente el lector) ha de distinguir entre ellos en la creación de un mundo ficticio», como bien resume David K. Herzberger<sup>376</sup>.

El esencialismo de esta teoría ha ido así de la mano de una de las preocupaciones literarias fundamentales de Javier Marías, a saber, investigar cómo puede un escritor reelaborar el material de su experiencia cotidiana para crear luego una narración sin caer en ningún simplismo. Las ideas al respecto han sido expuestas por el propio Marías en multitud de artículos, pero destaca sobre todo su muy citado «Autobiografía y ficción» (escrito en respuesta a los comentarios críticos sobre la inspiración autobiográfica de su primera novela,

375 «Desde una novela no necesariamente castiza» [1984], *Literatura y fantasma*, op. cit., pp. 51-67, p. 55.

376 David K. Herzberger, «Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías», *Foro Hispánico*, 20 (2001), pp. 29-37, p. 30.

la ya mencionada *Los dominios del Lobo*, publicada cuando él sumaba apenas 19 años). En dicho artículo, Marías considera que el escritor cuenta con tres posibilidades a la hora de trasladar sus vivencias reales a la literatura: primero, transformar la experiencia verídica en ficción para ganar enjundia literaria y crear así una novela; segundo, acudir al género de las memorias para crear una autobiografía cuyo valor dependerá de cuestiones estilísticas; por último, recurrir a una tercera vía intermedia sin nombre específico pero de la que obras como *El sobrino de Wittgenstein* de Thomas Bernhard (1982) o *Historia de un idiota contada por él mismo* de Félix de Azúa (1986) serían un buen ejemplo:

La operación llevada a cabo tanto por Bernhard como por Azúa consiste, a mi modo de ver, en lo siguiente: el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico [...] Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el *aspecto* de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor [...] El resultado de ese malabarismo es de una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos polos o tendencias opuestas, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas<sup>377</sup>.

En un complicado equilibrio, este tercer camino vendría a atravesar lo autobiográfico, lo histórico y lo ficticio para incorporarlo sin distinción en un mismo plano narrativo: el de la experiencia literaria. Marías opina que esta última opción resulta desde luego la más interesante, pues según él, tanto las novelas de inspiración autobiográfica como las memorias sólo alcanzan a ser vanos intentos de dignificar el prosaico relato de una vida ordinaria, bien a través del prestigio del género novelístico en el primer caso, o a través de la excelencia formal en el segundo. Por todo ello, al final de este breve artículo escrito en 1987, Marías se compromete de lleno a investigar esta tercera opción todavía sin nombre:

Sin embargo creo que es en esta delicadísima fórmula donde se encuentra la posibilidad de acometer la empresa que, como antes dije, cada vez me tienta e interesa más a pesar de mis comienzos y de mi novela primera, que la eludió tajantemente: abordar el campo autobiográfico, pero sólo como ficción<sup>378</sup>.

---

377 «Autobiografía y ficción» [1987], *Literatura y fantasma*, op. cit., pp. 68-75, p. 74. El eco de estas reflexiones sobre la autoficción ha sido amplio. En una nota sobre este ensayo, Fernando Valls se sorprende de que Marías no haya caído en la cuenta de que el ejemplo más acabado de esta práctica literaria se encuentra en su propia tradición literaria, y se trataría, según él, de *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo (obra también incluida en este corpus en el epígrafe 6.4), en «De la novela como ejercicio de conocimiento», op. cit., p. 190. Por su parte, Justo Serna también trae a colación estas reflexiones de Marías para definir la naturaleza de la voz narrativa de *Sefarad* (obra de Antonio Muñoz Molina igualmente analizada en este corpus en el epígrafe 6.7), en *Pasados ejemplares Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 396.

378 *Ibíd.*, p. 75.

Así comenzó el madrileño a explorar esta tercera vía narrativa. Si ya desde *El hombre sentimental* (su quinta obra, aparecida en 1986) Marías había adoptado la primera persona narrativa como voz dominante sin excepción en todas sus producciones, el paso definitivo hacia la narración ambigua lo dio en su siguiente novela, *Todas las almas* (1989). En dicho texto, un narrador sin nombre pero que recuerda claramente al autor (como él, un joven lector de español en la Universidad de Oxford) elabora una ficción de tema amoroso con aspecto de confesión autobiográfica. Hacia el final de la obra, sin embargo, el propio Marías deshace esa ambigüedad señalando un giro para su narrador que nada tiene que ver con la vida pública de Marías: su personaje finalmente acaba convertido en marido de una cierta Luisa y en padre de un recién nacido. El público recibió la obra con entusiasmo y la interpretó, en su gran mayoría, como un testimonio autobiográfico. Por supuesto, Marías negó este último extremo y explicó que, aunque había buscado la ambigüedad, todo parecido vital se difuminaba en el hecho de que el narrador tenía rasgos biográficos incompatibles con los de su vida, como esposa e hijo<sup>379</sup>. (De hecho, su posterior *Tu rostro mañana* retoma los personajes y temas de sus dos anteriores novelas, pero aprovecha también para establecer una distancia definitiva entre el autor, Javier Marías, y el personaje, ahora explícitamente llamado Jacques o Jacobo Deza<sup>380</sup>.)

Así pues, la investigación del tercer camino narrativo para aunar autobiografía y ficción sólo llegaría a sus últimas consecuencias varios años después en *Negra espalda del tiempo* (1998). Esta obra singular de título con reminiscencias shakesperianas<sup>381</sup> describe los cruces entre invención y realidad producidos en la vida de un narrador-autor llamado Javier Marías a consecuencia

379 Marías se esforzó por trazar una distancia biográfica y narrativa con su personaje en su artículo «Quién escribe» ([1989], *Literatura y fantasma*, op. cit., pp. 92-99). En esas páginas, Marías compone una reflexión sobre las posibilidades de ficcionalización autorial de cara a los lectores que anuncia ya los experimentos de *Negra espalda del tiempo* (en concreto, avanza las posibilidades del uso explícito de su nombre propio dentro de la ficción).

380 J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, de hecho, reúne las tres obras (*Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*) bajo el nombre de «el ciclo Deza» para estudiar mejor la voz narrativa que las atraviesa, «una voz narrativa que habiendo sido creada en *Todas las almas*, es luego convertida en materia objeto de reflexión sobre sí misma en *Negra espalda del tiempo* y alcanza a desarrollar en *Tu rostro mañana* la idea motriz del ciclo: la de ser una voz en el tiempo» (*Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, op. cit., p. 39).

381 Una metáfora salida de un verso de *La tempestad* («What seest thou else / In the dark backward and abysm of time?», acto I, escena II) que ha recorrido bajo múltiples versiones buena parte de la narrativa de Marías. «Sin duda, mi atracción inicial por esa frase sin verbo procede de mi maestro Juan Benet, que vio en esa imagen tan poética el resumen de casi toda la investigación sobre el tiempo llevada a cabo por la ciencia. Es cierto, pero además es una de esas expresiones que uno 've', o quizá comprende enseguida al leerla por primera vez, y en cambio empieza a no entender si se detiene a observarla y examinarla», Javier Marías, «La negra espalda de lo no venido», *El País* (29 de diciembre de 1996), p. 23.

de la interpretación como un *roman à clef* de otra de sus novelas: *Todas las almas*. Este paradójico punto de partida, dio pie a Marías para elaborar en *Negra espalda del tiempo* una compleja reflexión sobre la naturaleza de la ficción y su capacidad para influir en la vida real. En dicha obra, el narrador, Javier Marías, elabora un relato que no sigue ningún desarrollo argumental evidente sino que se va hilando en un estilo ensayístico que da cabida a reflexiones fragmentarias de todo tipo. De este modo, *Negra espalda del tiempo* ofreció a Marías la posibilidad de narrar algunos episodios reconocidamente autobiográficos de su familia, disertar sobre sus filias literarias, recuperar a escritores olvidados como Hugh Oloff de Wet o Gawsworth e incluso extenderse digresivamente sobre la historia del «legendario, real y ficticio» Reino de Redonda, del que acabará por convertirse en soberano con el nombre de Xavier I. La inusual idiosincrasia de esta obra ha sido reconocida por el propio escritor en numerosas ocasiones, como por ejemplo en esta excepcional entrevista realizada por Elide Pittarello:

JAVIER: [...] No es que haya tampoco una gran deliberación por mi parte, ni la ha habido nunca, de confundir a mis narradores con el autor, conmigo mismo, excepto en el caso, evidentemente, de *Negra espalda del tiempo*, donde quien narra es Javier Marías o se llama Javier Marías, y por tanto todo lo que cuenta se figura como verdadero. Puede ser una falsa novela, porque en principio una novela no cuenta hechos verdaderos, ¿no?

ELIDE: ¿Tampoco es una autobiografía?

JAVIER: Ese libro desde luego no es una autobiografía, ni son unas memorias. Siempre he tenido la impresión de que ese libro, firmado por Javier Marías y contado por Javier Marías, no permitía sin embargo saber mucho más sobre mí a quien lo leyera de lo que sabía antes de leerlo, a pesar de que hay algunas cosas que sí pueden saberse<sup>382</sup>.

Al partir de planteamientos tan provocadores, no parece sorprendente que desde la publicación de *Negra espalda del tiempo* se tejiera cierta controversia en torno al libro. Ante todo, porque la ambigüedad referencial del texto retomaba la polémica sobre el aparente carácter autobiográfico de *Todas las almas*. Luego, porque el obstinado silencio que el escritor guardó sobre su novela durante los meses que siguieron a su publicación contribuyó a confundir a buena parte de su público habitual. Lectores y críticos acogieron la obra de buen grado, pero sin el entusiasmo que habían manifestado por las obras anteriores del mismo escritor. Tanto fue así que, varios meses después de la edición del libro, Marías finalmente rompió su silencio para mostrar públicamente su frustración y

---

<sup>382</sup> Entrevistas. Javier Marías por Elide Pittarello, Barcelona, RqueR, 2005, pp. 24-25.



reconocer que su novela no había sido entendida (véase anexo 11)<sup>383</sup>. Más adelante, el escritor también explicó que había declinado promocionar esta novela para no influir en la opinión de la crítica y evitarse comentar en público ciertos pasajes autobiográficos muy personales. Una decisión que, según sus propias palabras, tal vez no fue la más adecuada, pues dejó a su novela indefensa ante los abusos de la crítica<sup>384</sup>.

¿Pero toda esta polémica se debió meramente a la coincidencia entre el nombre de autor y narrador? ¿No deberían los críticos literarios y los lectores avezados haber comprendido este juego y disfrutado del resto del libro sin más congoja? En realidad, parece más bien que la confusión de público y crítica se debió al hecho de que la esperada novela de Marías resultó de un cruce genérico tan singular e insólito que ni siquiera podía clasificársela dentro del proteico género de la novela.

Consciente de la singularidad de su obra, el autor dedica el primer capítulo a explicar al lector las peculiaridades de la narración que va a acometer. En este apartado, que vale casi como un prólogo —pero fuera del peritexto, es decir, del mundo más objetivo del autor explícito, y dentro del espacio ficticio del texto— el narrador se presenta ya con plena conciencia de su enunciación, y da cuenta de su propósito en las siguientes páginas.

Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo, y de ahí que en algunos juicios, supongo —los de las películas, que son los que mejor conozco—, se pida a los implicados una reconstrucción material o física de lo ocurrido, se les pide que repitan los gestos, los movimientos, los pasos envenenados que dieron o cómo apuñalaron para convertirse en reos, y que simulen empuñar otra vez el arma y asestar el golpe a quien dejó de estar y ya no está por su causa, o al aire, porque no basta con que lo digan y cuenten con la mayor precisión y desapasionamiento, hay que verlo y se les solicita una imitación, una representación o puesta en escena, aunque ahora

383 Entrevista de Ángeles García a Javier Marías, «Mi novela no ha sido entendida», *El País Semanal* (8 de noviembre de 1998), pp. 18-24.

384 «Era, digamos, mi primera novela desde hacía cuatro años, un poco más de lo habitual. Me disculpé entonces porque no se facilitaba el trabajo a los periodistas. Pero también había en esa decisión cierta deferencia hacia la prensa y los críticos. Porque, quieras o no, cuando un escritor publica una obra nueva y hace sus entrevistas, acaba por influir tanto en los críticos como en la prensa. En esta ocasión, más bien lo que hice fue abandonar el campo. No dije nada. Pero entonces da la sensación de que, si uno deja el campo libre, el campo es arrasado. Y así ha sido, todo el mundo ha dicho lo que ha querido; no me refiero sólo a vuestras críticas, sino también a artículos periodísticos y reportajes publicados en todos los medios», *ibid.*, pp. 19-20.

sin el puñal en la mano o sin cuerpo en el que clavarlo —saco de harina, saco de carne—, ahora en frío y sin sumar otro crimen ni añadir nueva víctima, ahora sólo como fingimiento y recuerdo, porque lo que nunca pueden reproducir es el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo.

Eso indica una desconfianza última de la palabra, entre otras cosas porque la palabra —incluso la hablada, incluso la más tosca— es en sí misma metafórica y por ello imprecisa, y además no se concibe sin ornamento, a menudo involuntario, lo hay hasta en la exposición más árida y suele haberlo en la interjección y el insulto. Basta con que alguien introduzca un ‘como si’ en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente (‘se puso hecho una furia’ o ‘se comportó como un patán’, ese tipo de expresión coloquial que pertenece a la lengua más que al hablante que elige, no hace falta más) para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere o falsee. En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. ‘Relatar lo ocurrido’ es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención. También la idea de testimonio es vana y no ha habido testigo que en verdad pudiera cumplir con su cometido. Y además uno olvida siempre demasiados instantes, también horas y días y meses y años, y la cicatriz de un muslo, que vio y besó a diario durante largo tiempo de su tiempo conocido y perdido. Olvida uno años enteros, y no necesariamente los más insignificantes<sup>385</sup>.

Este inusual comienzo metadiscursivo, en primera persona y tiempo presente, entra de lleno en el corazón del libro. «Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo» introduce la reflexión epistemológica de que la realidad se funda en una huidiza interpretación personal donde lo imaginado, lo vivido y lo soñado conviven por igual. Semejante presentación trata de justificar de antemano la ambigüedad que caracterizará toda la obra amparándose ante todo en la propia ambigüedad del lenguaje, que se presenta como un código retórico insuficiente para dar cuenta de la realidad sin caer en metáforas y tergiversaciones. La incapacidad ontológica para «relatar lo ocurrido», uno de los temas favoritos de la cultura occidental, queda presentada desde las primeras páginas de la novela como un problema de percepción humana pero también de transmisión, pues «la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo». Si el propio lenguaje es incapaz de representar un acto real, entonces el narrador de las páginas que siguen queda disculpado por tener que recurrir a la ficción para su relato autobiográfico. Marías se alinea así con los críticos postestructuralistas y deconstructivistas que señalaron la incapacidad mimética del lenguaje y el aspecto negativo de toda comunicación, pues al mismo tiempo que se enuncia un mensaje se va perdiendo de forma incesante

---

385 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., pp. 9-12.

toda la sustancia que se quisiera guardar («Eso indica una desconfianza última de la palabra, entre otras cosas porque la palabra —incluso la hablada, incluso la más tosca— es en sí misma metafórica y por ello imprecisa»).

Aquí, el desencanto de Marías con las posibilidades del lenguaje enlaza con su consecuente desdén por las tradiciones narrativas realistas. La inautenticidad y la falta de valor artístico que caracteriza a las novelas miméticas se debería, según Marías, a que la vida que tratan de reflejar es en realidad ambigua y contradictoria, y se escapa de continuo a las posibilidades del lenguaje. Pero esta postura, en apariencia cercana a posiciones posmodernas, no implica que Marías no confíe en la literatura como medio de transmisión de significado. Al contrario, con un espíritu más bien propio de la Modernidad, Marías apuesta por una idea esencialista y esteticista de la literatura, donde el arte aparece como un universo cerrado que no reproduce sino que crea significados<sup>386</sup>. Se puede conocer el mundo sin imitarlo, porque la verdad es explorada dentro del lenguaje, en un mundo independiente y más vasto que la realidad empírica. Por eso, a pesar de todo, el narrador de *Negra espalda del tiempo* no se resigna al silencio sino que se compromete a seguir adelante con su narración.

Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido —lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es todo sólo conciencia que nunca cesa— a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción. No es seguramente gran cosa ni todavía grave ni tampoco acuciante, acaso sea entretenido para el lector curioso dispuesto a acompañarme en principio, para mí tiene la diversión del riesgo de contar sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia, como si lo hiciera con una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía. No soy el primero ni seré el último escritor cuya vida se enriquece o condena o solamente varía por causa de lo que imaginó o fabuló y escribió y publicó. A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos —impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro—, porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección —tampoco de las verdaderas novelas se debería querer tal cosa, y sobre todo no deberían quererlo ellas—, sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer

386 Gonzalo Broto Noguero, «Javier Marías: la acción del pensamiento», *Pensamiento literario del siglo XX español*, 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 87-107, p. 93.

su fin. El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso y entonces es más difuso, en los dos años que pasé en la ciudad de Oxford enseñando como un impostor entretenidas materias más bien inútiles en su Universidad y asistiendo al transcurso de aquel tiempo convenido. Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero<sup>387</sup>.

En su camino de ruptura con el modelo narrativo del realismo, *Negra espalda del tiempo* adopta una forma que se aparta con despreocupación de la verosimilitud, la finalidad y el principio de causa-efecto: «no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía». En la práctica, Marías logra esta desestabilización total de los parámetros de enunciación y de recepción textual sobre todo gracias al uso extensivo del modo atemporal del comentario sobre el del relato. En *Negra espalda del tiempo* los pasajes dispuestos con una trama narrativa teleológica no sólo son escasos (los encuentros de Marías con las personas que le sirvieron de inspiración para su anterior novela, las misteriosas muertes de algunos escritores poco conocidos) sino que su disposición temporal no incita a la intriga, sólo al mero relato en tiempo perfecto de un pasado ya inmutable. Por tanto, estos apartados narrativos aparecen casi como digresiones en el largo curso de un comentario expositivo y argumentativo enunciado en un eterno presente, sin avance temporal ni desarrollo de personajes, que configura la mayor parte del texto («ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final»).

El ataque a las bases de la novela realista llega incluso al extremo de negar la categoría de acontecimiento entendido como una ruptura en el continuo temporal. En el discurso de Marías, al igual que en la propia vida, no hay fronteras que delimiten los momentos, sino que los orígenes de toda acción y sus posibles consecuencias se extienden lejanos y difusos a lo largo del tiempo («El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso y entonces es más difuso, en los dos años que pasé en la ciudad de Oxford»). Por ello, la historia de *Negra espalda del tiempo* quiere salir de los cauces del libro y confundirse con la vida. Es decir, no comienza dentro de la novela, sino que su dudoso principio se situaría en otro libro anterior, y tampoco su final ni su desarrollo están previstos («Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero»). A consecuencia de todos estos rasgos, *Negra espalda*

---

387 Op. cit., pp. 12-14.

*del tiempo* aparece como una «silva de varia lección» o escrito ensayístico sin rumbo definido donde la reflexión personal sobre el arte, el paso del tiempo, la posteridad y otros muchos temas se combinan en un extenso caudal de escritura sin más justificación que prolongar el relato.

En este aspecto, el libro parece incorporar uno de los rasgos más típicos asociados a la autoficción, a saber, un importante componente metaliterario. De hecho, hasta cierto punto la obra podría definirse como un ensayo de metacrítica que busca poner de relieve el funcionamiento de la ficción dentro de la ficción, pero lo cierto es que Marías se interesa más por ahondar en su propio quehacer artístico que por desarrollar teorías y acumular citas ajenas. En otras palabras, el componente metaliterario de la obra no es tanto posmoderno como autocontemplativo, pues lo que Marías pretende más bien es mostrarse como autor delante de su propia producción para deleitarse con la perspectiva. El componente de reflexión personal autoficticia es el rasgo predominante de todo el texto, y en consecuencia, la obra no construye una teoría coherente ni reglas concretas sobre el arte de novelar, sino sólo un elaborado retrato de Marías en cuanto escritor.

Siempre se dice que detrás de toda novela hay una secuencia de vida o realidad del autor, por pálida o tenue e intermitente que sea, o aunque esté transfigurada. Se dice esto como si se desconfiara de la imaginación y de la inventiva, también como si el lector o los críticos necesitaran un asidero para no ser víctimas de un extraño vértigo, el de lo absolutamente inventado o sin experiencia ni fundamento, y no quisieran sentir el horror a lo que parece existir mientras lo leemos —a veces respira y susurra y aun persuade— y sin embargo nunca ha sido, o el ridículo último de tomar en serio lo que es una figuración tan sólo, se lucha contra la agazapada conciencia de que leer novelas es algo pueril, o al menos impropio de la vida adulta que siempre nos va en aumento. [...]

Como expliqué en un artículo de 1989 que titulé ‘Quién escribe’, el narrador sin nombre de *Todas las almas*, a quien si mal no recuerdo sólo se llama ‘nuestro querido español’ o ‘el caballero español’ en boca de otros personajes, a su regreso a Madrid tras sus dos años de falso exilio o emigración privilegiada en Oxford aparecía casado con una mujer llamada Luisa, y padre de un recién nacido habido con ella, lo cual es demostrable que no era mi situación ni mi caso ni me ha sucedido. Ni siquiera ha habido ninguna Luisa importante o duradera en mi vida. Ese solo detalle impedía la identificación absoluta del narrador con el autor, y por lo tanto de cualquier otro personaje con nadie real que yo hubiera conocido o tratado durante mi estancia. El resto de lo que el narrador relataba podía haberme ocurrido a mí, o haber sido yo testigo de ello. Yo podía declarar y asegurar, como he hecho muchas veces y vuelvo a hacer ahora, que casi todo era inventado menos el escenario y alguna vivencia secundaria y transfigurada en el libro; que ningún personaje tenía su paralelo en nadie existente o que hubiera existido, y más en concreto que ninguno era el retrato o caricatura de ninguno de mis colegas ingleses de entonces en la Facultad de Lenguas Modernas y Medievales, de la que formaba parte la SubFacultad de Español a la que yo estaba adscrito. Pero en realidad lo que yo asegure o declare no tiene por qué ser creído, aunque haya una confiada e

injustificable tendencia a creer lo que los autores afirman respecto a sus libros. (Y al advertirlo me doy cuenta de que estoy poniendo involuntariamente en tela de juicio la veracidad de cuanto aquí estoy diciendo y seguiré contando, pero debo correr ese riesgo y apelar a esa credulidad pese a todo: se me atiende o no se me atiende, se me escucha o no se me escucha y no hay por qué hacerlo; no hay vuelta de hoja, eso es todo.) Lo que yo no podría ni puedo es demostrar que los hechos de la novela no me sucedieron a mí en mi vida, como es siempre imposible demostrar que uno no ha hecho algo o cometido un delito si se parte del supuesto contrario, y esto bien lo han sabido los dictadores: en la propia España, sin ir más lejos, esa fue la política judicial del franquismo nada más terminar la guerra y en el tiempo largo. Un vecino, un enemigo, un rival, un envidioso, un amigo acusaban a alguien de crímenes variados, mejor cuanto más atroces; eso bastaba para la detención y el proceso o más bien simulacro de tal, en el que al acusado se le venía a decir: ‘A ver, demuestre usted que no mató o no delató o no saqueó o no violó’, por ejemplo, a sabiendas de que es casi imposible demostrar negativamente. Y eso le sucedió al hijo menor de María Aguilera de Marías, mi padre, a quien se imputó, entre otras cosas imaginativas, haber sido durante la guerra ‘colaborador del diario moscovita *Pravda*’ y —esto para mi inconsolable envidia— ‘acompañante voluntario del bandido Deán de Canterbury’<sup>388</sup>.

Este extracto es un buen ejemplo del estilo narrativo de Marías: una prosa ensayística, enunciada por un narrador ubicuo que habla en el tono aforístico y atemporal del tiempo presente. Un texto plagado de reflexiones subjetivas donde las ideas sobre la creación artística, los asuntos extraliterarios y la confesión autobiográfica se mezclan sin jerarquías y en igualdad de términos. Este peculiar estilo es la clave de la narrativa de Marías, pues su personal poética esencialista establece que el contenido semántico está indisolublemente ligado a la forma en que éste se expresa. La falta general de estructura, intriga argumental o desarrollo temporal narrativo que puede verse en el propio discurso se repetirá también en la estructuración general del libro. Es habitual encontrar frases largas, enumeraciones («un vecino, un enemigo, un rival, un envidioso, un amigo»), coordinaciones («declarar y asegurar»), cláusulas relativas acumuladas unas tras otras («que casi todo era inventado... que ningún personaje...»). Un caudal de palabras dispuestas sin mayor orden ni cronología, en extensas frases yuxtapuestas con densa adjetivación y organizadas en múltiples apartados de tono expositivo asociados sólo por impresiones subjetivas. En una sola frase, por ejemplo, el narrador pasa de justificar la ficción de su novela a criticar la política de terror del franquismo: «Lo que yo no podría ni puedo es demostrar que los hechos de la novela no me sucedieron a mí en mi vida [...] en la propia España, sin ir más lejos, esa fue la política judicial del franquismo».

El autor-narrador, situado en un presente de escritura difuso sin referentes espacio-temporales, combina los comentarios generales sobre diversos temas

---

388 *Ibíd.*, pp. 27-29.



con sucesivos *flash backs* tanto a su pasado reciente (diez años antes, tras la publicación de su anterior novela), a diversos momentos familiares durante la Guerra Civil y el franquismo, la vida de algunos escritores poco conocidos durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial y otros momentos dispares que finalmente no quedan unidos por ningún enlace argumental, diacrónico o causal, sólo tal vez simbólico. Pero la sutil unidad entre los capítulos queda sin embargo garantizada por la constante presencia de la voz narrativa homodiegética (no hay personajes propiamente dichos, sólo esbozos de algunas personalidades que, en todo caso, apenas llegan a expresarse en estilo directo). En medio de una trama que parece bifurcarse y volver de continuo sobre sí misma gracias al uso continuado de la ampliación, la conciencia del narrador asegura en todo momento un hilo de progresión narrativa. Desde un punto de vista pasivo, esta voz observa el mundo, lo interpreta y lo transmite en un discurso plagado de especulaciones, sospechas y divagaciones (las verdaderas protagonistas de la obra). Además, la coherencia del texto se garantiza también mediante otros recursos como la repetición de ciertos *leitmotivs* que actúan a modo de estribillo durante todo el texto (creo no haber confundido nunca la ficción con la realidad, uno debería tener más cuidado con lo que escribe, y citas como «apaga la luz, y apágala»).

Asimismo, acorde con el tono autoficticio de reflexión sobre la creación personal que impregna la obra, el libro retoma de continuo el comentario de la naturaleza de *Todas las almas* y busca desmentir la supuesta identidad entre su autor y su narrador. El lector es instado repetidamente a que interprete aquella obra como una ficción basada en experiencias reales pero sin verdaderos contenidos autobiográficos ni referencias reales, pues incluso los aspectos tomados de la vida de Marías habrían quedado deformados por el marco de la ficción. A este respecto, el narrador elabora una semblanza biográfica de sus antiguos compañeros en la Universidad de Oxford, sus librereros, su colega el profesor Francisco Rico y otras diversas personas para mostrar las diferencias que los separan de los protagonistas de su novela. Luego, por el contrario, *Negra espalda del tiempo* es presentada con insistencia como un relato real alejado de toda ficción, pero el narrador reconoce que podría no estar siendo veraz («Y al advertirlo me doy cuenta de que estoy poniendo involuntariamente en tela de juicio la veracidad de cuanto aquí estoy diciendo y seguiré contando, pero debo correr ese riesgo y apelar a esa credulidad pese a todo: se me atiende o no se me atiende, se me escucha o no se me escucha y no hay por qué hacerlo; no hay vuelta de hoja, eso es todo»). A través de esta estrategia, Marías potencia la ambigüedad de su texto en un esfuerzo de corte autoficticio: denuncia la imposibilidad de la escritura pero proclama la sinceridad de su obra, es decir, pide ser creído al mismo tiempo que confiesa la precariedad de su discurso. Este



camino de premeditada confusión confluye en un objetivo evidente: privar de autoridad al narrador de la historia. La voz narradora que encauza el relato, a pesar de identificarse con la del propio Javier Marías, queda sumida en un mar de justificaciones, contradicciones, alusiones a la falsedad de la memoria, del testimonio personal, de la escritura... Como señala Antonio Sobejano-Morán, «La confusión planteada en *Todas las almas* entre narrador y protagonista se transfiere a *Negra espalda del tiempo* a la creada entre narrador y autor»<sup>389</sup>.

En efecto, las múltiples anécdotas imaginarias, reales o de difícil comprobación que se van sucediendo en el texto son afirmadas todas con la misma convicción, pues el narrador insiste en que el paso del tiempo iguala lo recordado con lo imaginado. Así, por un lado, para vencer la poca fiabilidad de la memoria y de las palabras, el texto se va acompañando de multitud de fotografías, mapas, recortes de prensa, fotocopias de libros y otros documentos que pretenden apoyar lo dicho en el relato. Pero por otra parte, todas las apariencias de verosimilitud se ven puestas en duda no sólo por la ironía del narrador en determinadas escenas (el retrato del profesor Rico como del Diestro o la entrevista imposible entre Franco y Hugh Oloff De Wet) o por la misma carga metaliteraria que atraviesa todo el relato, sino sobre todo por lo poco creíble que resultan los hechos y vidas reales recogidos en el libro. Las investigaciones biográficas de los autores fetiche de Marías, con sus vidas bohemias y sus muertes aparatosas, entran en la leyenda. Y en lo concerniente a los pocos datos personales que el autor-narrador aporta (la muerte de su madre, la complicada situación política de su padre), aunque corresponden efectivamente con sucesos más o menos conocidos y acaecidos en la familia del escritor, no pueden considerarse auténticas confesiones privadas. Resulta llamativo cómo, a pesar de que el autor se infiltra en todo el discurso hasta el punto de ensombrecer el desarrollo de la trama, no ofrece apenas ningún retrato de sí mismo como hombre sino sólo como creador literario.

Todo esto impide, por supuesto, que la novela alcance la verosimilitud suficiente como para que sus contenidos autobiográficos puedan ser asumidos como alusiones sinceras al mundo real; pero, además, estas dudas y vacilaciones también llegan a desestabilizar la recepción tradicional del relato como pura ficción. Tal y como Doležel preveía en sus teorías sobre los mundos de la ficción<sup>390</sup>, el empleo por parte del narrador de la ironía y la metaficción redundan en una paradoja interesante. Los mundos posibles ficcionales —a diferencia de los reales, que hacen referencia a hechos preexistentes— son constructos

---

389 Antonio Sobejano-Morán, «Aspectos metaficcionales en la narrativa de Javier Marías», *Foro Hispánico*, 20 (2001), pp. 59-65, p. 61.

390 Lubomir Doležel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, op. cit., 1999.

imaginarios que van formándose mientras la voz narradora los menciona, por lo que el lector los asume sin ponerlos en duda (única forma de penetrar en la lectura de una novela). Ello obliga a que los mundos ficcionales no puedan ser sometidos a un criterio de verdad tradicional, sólo a uno de coherencia interna por lo general garantizado por la capacidad autenticadora del narrador. Hay veces, sin embargo, en que las vacilaciones o subjetividades de la voz narradora pueden hacer vacilar a los lectores (como sucede sobre todo en las novelas en primera persona). Y en casos tan experimentales como *Negra espalda del tiempo*, donde la voz narradora duda de continuo sobre sus propias capacidades para acometer el relato, se alcanza el extremo de crear un mundo al que no se puede dotar de autenticidad: nada de lo dicho por el narrador llega a afirmarse como elemento constituyente de un mundo ficticio, y sus palabras quedan suspendidas en la ambigüedad y la duda. Esto conlleva no ya sólo el descrédito de la voz narradora como figura fiable para encauzar un discurso ensayístico o autobiográfico, por supuesto, sino que incluso dificulta la recepción del texto como un relato de ficción tradicional.

Por todo ello, el fragmento analizado y la obra en general se acerca a esa tercera vía de narración que funde dos categorías de escritura opuestas. Por un lado, la obra se revela como una producción cercana a la no-ficción del ensayo autobiográfico, ya que la mayoría del texto está redactado como comentario expositivo o argumentativo, un modo que no contribuye a crear mundos de ficción narrativa (más bien los pone en duda) y que además, al estar enunciado en apariencia por la voz del autor, permanece sujeto a los criterios de verdad tradicional propios de la realidad referencial. Sólo la cuidada ambigüedad con la que Marías evita identificar explícitamente al autor con el narrador mantiene este texto cercano al espacio de la ficción, incitando así luego a los lectores a albergar dudas sobre qué estrategias de recepción deberán adoptar para interpretar el libro. En todo caso, *Negra espalda del tiempo* no se propone ahondar en la memoria de lo realmente acaecido, sino recrearse en la dificultad que, con el paso del tiempo, experimentamos a la hora de distinguir entre lo recordado, lo inventado y lo que no existió pero pudo hacerlo. En cierto modo, la búsqueda de Marías en esta obra consiste en igualar la realidad con la ficción a través de una estrategia unificadora: otorgar una oportunidad de ficcionalización literaria a las personas reales (el retrato ficticio del profesor Rico o de Juan Benet), una posible continuidad a las vidas reales pero truncadas (su madre, su hermano, el escritor Wilfrid Ewart), y verosimilitud a las vidas que no se vivieron más que imaginariamente (sus álgos egos literarios). Es decir, asomarse a ese «yo» que pudo ser y que no fue. Este tiempo hipotético donde lo real, lo imaginario y lo soñado alcanzan la misma consistencia semántica vendría a construir, por lo tanto, el espacio idóneo de la autoficción («la negra espalda del tiempo»).

Para aportar ya conclusiones, conviene establecer que *Negra espalda del tiempo* supone una exploración de la capacidad del lenguaje para incorporar el mundo real a la ficción sin caer en simplicidades ni someter la creación a criterios o juicios extraliterarios. En este sentido, tal vez ésta sea la producción más lograda de Marías en cuanto que refleja con perfección el trasfondo filosófico de toda su obra. Las claves de su personal poética se ponen al descubierto a lo largo de esta «falsa novela» donde la escritura (y por ende la lectura) se revela como una forma de pensamiento específico y autónomo que permite penetrar en una verdad diferente, ya que esta manera de pensar literariamente también tiene sus reglas propias, alejadas de las del discurso científico, político, filosófico, etc.:

El pensamiento literario se caracteriza por dos privilegios que son sólo suyos: no está sujeto a argumento ni a demostración —tal vez ni siquiera a la persuasión—, no depende de un hilo conductor ni necesita mostrar cada uno de sus pasos; por consiguiente, le está permitida la contradicción<sup>391</sup>.

Así, al explorar la tercera vía narrativa que surge de la hibridación de novela y autobiografía —que hoy en día puede llamarse sin lugar a dudas «autoficción»—, *Negra espalda del tiempo* puede explorar las circunstancias vitales de Javier Marías con el privilegio de no necesitar coherencia ni justificaciones. Todos los niveles de realidad caben en la literatura, ya sea la de lo real (personajes históricos, eventos familiares biográficos, sucesos históricos) como la de lo imaginario (encuentros inventados, sueños, personajes novelescos). El retrato del escritor madrileño puede permitirse por tanto caer en contradicciones, dudas, ambigüedades, alejarse por completo de la narración objetiva y diacrónica que se esperaría no ya sólo de una novela autobiográfica, sino también de un ensayo argumentativo que tratara de demostrar que *Todas las almas* es pura ficción. La sombra de duda que el propio narrador arroja sobre su propia habilidad para relatar y sus continuas discusiones sobre su labor creativa son los únicos elementos que hacen tambalear el mundo ficticio que está creando, fomentando que *Negra espalda del tiempo* se acerque más al ensayo que a la novela convencional.

Gracias a todos estos elementos, esta obra articula un ejemplo acabado de una autoficción metaliteraria, es decir, de autoficción que logra mantener un equilibrio perfecto entre los dos géneros que la fundan. Lejos de las pretensiones de la novela tradicional por captar el mundo a través de una

---

391 Javier Marías, «Contar», *Literatura y fantasma*, op. cit., p. 215.

mímesis simplificadora, Marías aspira a un tipo de escritura donde la vida es explorada y luego impuesta por el lenguaje, en una exploración e invención simultánea del mundo.

## 6.7. Antonio Muñoz Molina: *Sefarad* (2001)

El novelista, columnista y académico Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) disfruta de un gran renombre y éxito literario internacional. En 1986 publicó su primera novela, *Beatus Ille*, aunque el reconocimiento crítico le llegaría con el Premio de la Crítica por *El invierno en Lisboa* (1987), obra que asimismo recibió el Nacional de Literatura. La novela policíaca *Beltenebros* (1989) también dio a conocer a Muñoz Molina al gran público, gracias sobre todo a la adaptación cinematográfica que realizó Pilar Miró en 1991. Estas dos últimas novelas, junto con *Los misterios de Madrid* (1992) y *Plenilunio* (1997), muestran con claridad la influencia del género negro en la obra del ubetense. Posteriormente, su novela autobiográfica *El jinete polaco* ganó en 1991 el Premio Planeta, lo que supuso el espaldarazo definitivo a su carrera literaria. Esta obra, junto con otras posteriores como *El dueño del secreto* (1994), *Ardor guerrero* (1995), *Sefarad* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004) y *El viento en la luna* (2009), exponen con claridad la veta memorialística e historiográfica que recorre toda la obra de Muñoz Molina, donde nunca es difícil establecer paralelismos entre el autor implícito y el autor real.

De hecho, las relaciones de la ficción y la realidad han sido siempre uno de los aspectos fundamentales de la poética literaria de Muñoz Molina, y a ella ha dedicado múltiples conferencias, artículos y ensayos. Su recopilación *Pura alegría* da cabida a diversos estudios sobre cómo la memoria privada se transmuta de forma continua en materia novelesca, ya sea porque un rasgo de una persona conocida se convierte en atributo de un personaje de ficción o porque una experiencia vivida acaba siendo transmutada en peripecia literaria. La tensión entre estos dos extremos resulta tan determinante para Muñoz Molina que en 1995 confesaba andar a la búsqueda de un punto intermedio entre ambos:

Hubo un tiempo en el que yo no sabía o no me atrevía a convertir la literatura en una desnuda confesión personal y me veía abocado a escribir novelas. En los últimos años, lo que me ocurre es que, queriendo escribir novelas, cada vez se me interpone más imperiosamente el flujo de la memoria personal, y renuncio, contra los consejos de mi inteligencia, a inventar tramas, y me dejo llevar por el mero impulso de la rememoración. Sospecho entonces que el azar y la disciplina,

la intuición y la técnica, pueden aliarse, que es posible una literatura en la que se sumen el recuerdo y la ficción, la memoria y el deseo, la reflexión y la aventura, la belleza del mito y la intensidad de la pura experiencia de ahora mismo<sup>392</sup>.

Y a continuación remite a Cervantes y a Proust el peso de esta tradición donde se suman «el recuerdo y la ficción». Se trata, por tanto, de un conflicto entre la expresión ficticia y biográfica que se halla en la base de la escritura de Muñoz Molina. Si el propio escritor asume el peso autobiográfico de sus primeras novelas, confiesa de igual manera su deriva inevitable hacia el memorialismo expreso. Sin embargo, también vislumbra, como le sucedía a Marías, un tercer camino donde estas dos tendencias puedan mezclarse sabiamente para conformar una suerte de híbrido expresivo.

Puesto que las obras de Muñoz Molina parten de esta indecisa poética creativa, resulta lógico que buena parte de sus libros hayan sido incluidos, tal vez con precipitación, en ese cajón de sastre que hasta ahora ha venido siendo la autoficción. Molero de la Iglesia, por ejemplo, incluye en su corpus de autoficciones *El jinete polaco*, una caudalosa novela que repasa los orígenes y relaciones de una familia rural asentada en la imaginaria ciudad de Mágina<sup>393</sup>. En efecto, el protagonista principal es sin duda un álter ego de Muñoz Molina, su familia aparece retratada con gran exactitud al lado de otros personajes imaginarios y de sobra es sabido que «Mágina» es el trasunto literario de la Úbeda natal del escritor. Sin embargo, la estructura de esta obra —igual que la de *El viento en la luna*— cuadra mejor en el esquema de la novela autobiográfica convencional que en el de la autoficción: el texto no pone en juego ambigüedades con la voz narrativa que desafíen el pacto de lectura novelesco, ni se utiliza ningún recurso metaficticio que plantee la artificialidad de lo narrado, ni se dirige de forma explícita al lector para orientar una interpretación referencial. Al fin y al cabo, se debe tener en cuenta que, frente a la novela autobiográfica, la autoficción no plantea sólo en retrato de la realidad a través de la ficción, sino una exploración consciente de cómo llevar a cabo ese retrato. Por ello, *El jinete polaco* parece un buen representante de esa veta novelística de Muñoz Molina en la que todavía no se «atreve a convertir la literatura en una desnuda confesión personal».

392 «Memoria y ficción» [1995], *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 189. Por cierto que estas palabras recuerdan sobremanera a las de Marías en «Autobiografía y ficción» (*Literatura y fantasma*, op. cit., p. 74) y su intento de buscar una tercera vía de expresión biográfica.

393 A. Molero de la Iglesia, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 391-400.

Por su parte, Alberca incluye *El dueño del secreto*, *Sefarad* y *Ventanas de Manhattan* en su lista de autoficciones<sup>394</sup>. Sin embargo, excluye de ella con acierto *Ardor guerrero* por su memorialismo expreso. En efecto, la naturaleza biográfica del relato viene ya confirmado por el subtítulo del libro, «Una memoria militar», así como por el uso del nombre real de Úbeda en el relato. Muñoz Molina, por su parte, también ha sido tajante a la hora de afirmar: «*Ardor guerrero* y *Ventanas de Manhattan* no tienen nada de ficción. El primero es autobiografía pura, el segundo es una cosa híbrida entre la memoria personal y el libro de viajes»<sup>395</sup>. En este sentido, esas dos obras de difícil asignación genérica se situarían en la tendencia biográfica de Muñoz Molina, donde el «mero impulso de la rememoración» se impone a la creación de tramas o la ficcionalización de escenarios.

Así, *El dueño del secreto* y, sobre todo, *Sefarad* serán consideradas aquí las únicas obras de la producción de Muñoz Molina que, hasta el momento, superan lo personal para introducirse de lleno en la retórica de la autoficción más cercana a la novela. De los dos libros, el primero compone una breve parodia sobre el efímero activismo antifranquista del ubetense durante su juventud, mientras que el segundo confecciona un relato coral mucho más ambicioso que quiere solidarizarse con las víctimas y desplazados de todos los conflictos. Es decir, si *El dueño del secreto* se centra en plantear una imagen ficticia del autor, *Sefarad* aborda una exploración global sobre cómo representar hechos y personajes históricos a través de la literatura sin que la recreación imaginaria falte a la verdad. Por ello, *Sefarad* resulta un objeto de estudio idóneo para la investigación que se llevará a cabo en las siguientes páginas.

*Sefarad*, que se presenta con el subtítulo *Novela de novelas*, es una obra a medio camino entre la suma de fragmentos y la novela con argumento cerrado. Los diecisiete capítulos que componen el conjunto podrían ser considerados casi como relatos independientes, si no fuera porque los personajes que protagonizan cada fragmento vuelven a cruzarse una y otra vez en los siguientes. Además, una voz narradora homodiegética y omnisciente —identificada ambiguamente con la del autor— engloba los diversos testimonios que muchos otros personajes irán aportando. Las historias que se desarrollan en *Sefarad* componen, por tanto, un heterogéneo mosaico que pretende dar cabida a todos los marginados o víctimas de los conflictos mundiales, aunque se hace especial hincapié en las injusticias producidas durante la Segunda Guerra Mundial y en los estragos individuales de los regímenes nazi y comunista. En este sentido, algunos personajes históricos

.....

394 *El pacto ambiguo*, op. cit., p. 305.

395 M.<sup>a</sup> Josefa Burguete Pérez, *La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina* [en línea], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2009. Disponible en: <<http://zaguan.unizar.es/record/4146>> [consulta: 1 de diciembre de 2010].



y otros inventados cruzan el texto en igualdad de condiciones. Las vidas de Franz Kafka, Milena Jesenska, Jean Améry, Margarete Buber-Neumann, Willi Münzenberg o Victor Klemperer aparecen dramatizadas y presentadas con igual verosimilitud que la del imaginario sefardí Isaac Salama o la del ficticio emigrado Sacristán. Además, el repaso de estas tristes biografías se acompaña con el retrato que el narrador hace de sí mismo en algunos episodios, como «Olympia», «Eres», «Dime tu nombre» y, sobre todo, «Sefarad». En ellos, el narrador describe su vida pasada encerrado en el pequeño mundo cotidiano del burócrata de provincias, angustiado por una insatisfacción vital que lo sitúa en una suerte de destierro moral. Mediante esta ambigua inserción del autor en la trama, la obra busca establecer un vínculo solidario con las víctimas de cualquier conflicto o marginación social, no importa el tiempo que haya podido transcurrir desde la catástrofe.

Sin embargo, poco después de su publicación, las buenas intenciones de esta novela quedaron enturbiadas por cierta polémica sobre las inexactitudes históricas del libro. A lo largo del 2001, en cuatro números seguidos de la revista *Lateral*, el escritor austriaco Erich Hackl acusó a Muñoz Molina de falta de precisión histórica y de banalizar un asunto tan dramático como el Holocausto: «Muñoz Molina hace hincapié en el respeto que le merecen las personas tratadas en su libro. Tal respeto, pienso, debería incluir, aparte de documentarse bien y no a base de unas pocas informaciones, también la comprensión de una época»<sup>396</sup>. En concreto, Hackl acusó al escritor de plagar sus escritos de un sinfín de imprecisiones referidas a la vida de Víctor Klemperer, Jean Améry o Milena Jesenska, además de equivocarse en el nombre de un campo de concentración o en el número de estaciones de Viena. La discusión, en principio centrada en errores de contextualización y erratas diversas, acabó derivando en un debate intenso sobre el derecho de un novelista a tratar de forma ficticia las dramáticas experiencias de unos hombres y mujeres reales, y a equiparar las experiencias del fascismo y el comunismo por el bien del simbolismo de la trama.

Molina se defendió de las acusaciones argumentando la consabida separación narrativa entre autor y narrador, así como el derecho del novelista a ficcionalizar la verdad (véase anexo 12):

Erich Hackl parece tener el problema que consiste en identificar el yo del autor con el yo narrativo de los libros. ¿Imagina que yo, el autor del libro y de esta carta, soy médico, soy enfermo, soy vendedor de materiales de autoescuela, tengo un solo hijo, he asistido a la agonía de un viejo nazi, etc., tan sólo porque cada

.....  
 396 Erich Hackl, «Industria y errores del santo de su señora», *art. cit.*, pp. 6-7; Antonio Muñoz Molina, «El caso Hackl. El autor de ‘Sefarad’ responde», *art. cit.*, pp. 6-7; Erich Hackl, «El caso Sefarad», *art. cit.*, p. 6; Oscar Peyrou, «Finita la commedia», *art. cit.*, p. 6.

uno de esos atributos pertenecen a algunos de los «yo» sucesivos que hablan en mi libro? Cuando uno habla de personajes públicos, o históricos, o usa el nombre propio de personas reales, tiene la obligación de la exactitud, y nadie lamenta más que yo los errores que han podido deslizarse en *Sefarad*, la mayor parte de los cuales he ido corrigiendo en las sucesivas ediciones del libro. Pero cuando lo que cuento son historias privadas, la responsabilidad de lo histórico —porque lleva razón el señor Hackl utilizando la palabra responsabilidad— deja paso al privilegio de la literatura: el señor Isaac Salama de mi relato está hecho de fragmentos de vidas que yo unifico en un solo personaje; uno por uno, la mayor parte de los elementos son reales: es el conjunto el que, buscando un efecto estético de verdad, es imaginario, o combinatorio, por llamarlo de otro modo<sup>397</sup>.

Estas reflexiones abordan puntos clave sobre el derecho a la tergiversación de hechos históricos en obras artísticas. Para Muñoz Molina, el respeto a los sucesos acaecidos resulta indispensable para hacer justicia a las víctimas; sin embargo, sus «historias privadas» aparecen como un espacio libre para la imaginación. Se trata, por tanto, de novelar con «responsabilidad», para convertir a unos personajes históricos en personajes de ficción, volviéndolos así más cercanos y humanos para el lector. El objetivo del novelista histórico consistiría en introducir una notable dosis de ficción en el relato de esas vidas sin caer a pesar de ello en la adulteración de la historia. Resulta evidente que, para reforzar este compromiso de respeto con los personajes reales cuya memoria asume, Muñoz Molina opta por introducirse también en la ficción de su novela. De este modo, ofrece una versión autoficticia de su vida donde la veracidad de los detalles específicos está subordinada al «efecto estético de verdad» que logra el conjunto. Es decir, más allá de los detalles imparciales que el libro pueda ofrecer sobre la vida de figuras históricas como Jesenska o Améry, el ambicioso objetivo de *Sefarad* se cifra en imaginar sus sufrimientos y asumir como propias sus memorias para pintar mejor sus retratos íntimos. Se trata, en definitiva, de lograr una sinceridad literaria superior a la veracidad objetiva que los detalles históricos pueden ofrecer sobre una persona.

Estos objetivos están plasmados ya en el mismo aparato paratextual de la obra, empezando por su mismo título. *Sefarad* no sólo evoca uno de los símbolos universales del exilio, la patria perdida por los sefardíes expulsados de España por los Reyes Católicos, sino que también enlaza con los campos de concentración de la Alemania nazi, el gran foco del trauma judío. Más allá de este significado literal, el nombre también alude de forma alegórica a los deportados y perseguidos de la Europa contemporánea. Y en general, a las personas cuya identidad social (judíos, alemanes, comunistas o republicanos) les valió verse acusados sin haber cometido ningún delito. Por otra parte, el

---

397 «El autor de ‘Sefarad’ responde», *art. cit.*, p. 7.

significativo subtítulo, *Novela de novelas*, no sólo adelanta el elemento de reflexión metaliteraria que el libro contiene, sino también su naturaleza fragmentaria. Además, indica que el texto agrupa muchas vidas de naturaleza tan insólita que parecen propias de una novela. De hecho, la dedicatoria del libro a los hijos del escritor vuelve a hacer hincapié en esta idea: «que vivan con plenitud las novelas futuras de sus vidas». Luego, sigue un epígrafe de *El proceso* de Kafka (analizado ya en la sección 5.2.1.2.1) donde el protagonista se solidariza con las víctimas desconocidas. Algo que anuncia el contenido solidario del libro y que además insiste en su tono metaficticio, ya que Kafka aparecerá de hecho como personaje. Pero de todo este conjunto de elementos paratextuales, destaca sobre todo la «Nota de lecturas» que se incluye al final del texto. Ésta contiene abundantes referencias bibliográficas utilizadas por Muñoz Molina para componer su obra. Su inclusión quiere mostrar la gran escrupulosidad con que el autor se ha informado de los hechos históricos de su libro («He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro. Algunas las he escuchado contar y llevaban mucho tiempo en mi memoria. Otras las he encontrado en los libros»<sup>398</sup>). Sin embargo, esta nota de lecturas viene a oponerse a la alusión novelística del subtítulo y el título. Por eso, en conjunto, la abundancia y ambigua disposición de elementos paratextuales remite a los usos habituales de la autoficción, donde el juego con las expectativas lectoras resulta fundamental.

Ya en un ámbito textual, la característica más definitoria del *Sefarad* radica en su polifonía. Son muchos los narradores que focalizan la historia desde diversos puntos de vista a lo largo del libro. Sin embargo, todos se integran en una voz dominante que se puede identificar como muy próxima al autor (y que aquí se denominará «narrador principal»). A este respecto, Epicteto Díaz Navarro<sup>399</sup> menciona tres tipos de voces en el texto: personajes anónimos, muchos de ellos imaginarios (como Sacristán en el primer capítulo, o Isaac Salama más adelante), que describen en primera persona su situación en la actualidad; también personajes históricos que aparecen recordados o citados de manera histórica, aunque siempre dramatizando su situación personal (como Primo Levi, Kafka o Jesenska); y también un narrador en primera persona que va dando cuenta de su vida fragmentariamente, prescindiendo de todo orden cronológico. La trama de este último comienza a partir del capítulo «Copenhague», donde narra algunos viajes de su infancia y una visita que hace

398 *Sefarad*, op. cit., p. 216.

399 Epicteto Díaz Navarro, «Las escrituras de la historia: en torno a 'Sefarad'», de Antonio Muñoz Molina», *Ínsula*, 688 (2004), pp. 19-21, p. 19.

de adulto a la capital danesa. Luego, en «Ademuz»<sup>400</sup> relata un viaje que realiza a causa de un funeral al pueblo de su mujer; en «Oh tú que lo sabías» cuenta su visita a Tángier; en «Olympia» y en «Dime tu nombre» recuerda sus años de funcionario y escritor frustrado; en «Doquiera que el hombre va» describe a personajes marginales que conoció en su estancia en Madrid; y en «Sefarad» relata sus visitas a Göttingen, a Roma y a Nueva York. En conjunto, los capítulos del narrador principal hilan fragmentariamente un recorrido por sus recuerdos de la infancia, sus años de funcionariado y su vida como escritor.

Esta polifonía de narradores se conjuga en una focalización y un uso de la persona narrativa variable, de modo que el peso del relato va saltando de unos personajes a otros:

Los trenes de ahora, que no nos obligan a sentarnos frente a desconocidos, no favorecen los relatos de viajes. Fantasmas callados, con los auriculares tapándoles los oídos, con los ojos fijos en el vídeo de una película americana. Se escuchaban más historias en los antiguos departamentos de segunda, que tenían algo como de salas de espera obligatorias o comedores de familia pobre. Durante mi primer viaje a Madrid, mientras me adormilaba contra el duro respaldo de plástico azul, yo oía a mi abuelo Manuel y a otro pasajero contarse en la oscuridad viajes en tren durante los inviernos de la guerra. Nos trajeron a todos los del batallón de la Guardia de Asalto en el que yo servía y nos hicieron subir a un tren en esta misma estación, y aunque no nos dijeron adónde iban a llevarnos se corrió el rumor de que nuestro destino era el frente del Ebro. A mí me temblaban las piernas de pensarlo, a oscuras, dentro del vagón cerrado, toda la noche. Por la mañana nos hicieron bajarnos y sin dar explicaciones nos devolvieron a los puestos de siempre. Habían mandado a otro batallón en nuestro lugar, y de ochocientos hombres que iban no volvieron ni treinta. Si aquel tren llega a salir, seguro que ahora no estaba yo contándolo, dijo mi abuelo, y yo pensé de pronto, medio en sueños, que si aquel viaje al frente del Ebro no hubiera sido cancelado, probablemente mi abuelo habría muerto y yo no habría llegado a existir.

[...] Acabo de acordarme que era una noche de junio. Estaba sentado en un banco del andén, entre mi abuelo y mi abuela, y un tren que todavía no era el nuestro llegó a la estación y se detuvo con un lento chirrido de frenos. Tenía en la oscuridad una envergadura de gran animal mitológico, y el faro redondo de la locomotora me había recordado al acercarse el submarino del capitán Nemo. A la barandilla del último vagón estaba acodada una mujer que me sobrecogió instantáneamente de deseo, el deseo ignorante, asustado y fervoroso de los catorce años. [...]

En jirones intranquilos de sueños veía de nuevo a esa mujer al quedarme dormido mientras mi abuelo y el otro hombre hablaban en el vagón a oscuras. Entreabría los ojos y veía la lumbre de los cigarrillos, y cuando mi abuelo o su interlocutor daban una chupada se veían por un instante sus caras campesinas

---

400 Tal vez porque los habitantes de Ademuz se sintieron aludidos, este capítulo cambió su nombre por «Valdemún» a partir de la tercera edición de *Sefarad*. De Ademuz procede la familia de la mujer de Muñoz Molina, Elvira Lindo. De hecho, en su reciente novela autobiográfica, *Lo que me queda por vivir* (Barcelona, Seix Barral, 2010), Lindo narra desde su propio punto de vista esta misma anécdota del entierro en un pueblo también llamado ahora Valdemún.

con un brillo rojizo. El humo tan agrio de aquellos tabacos negros que fumaban los hombres entonces. Era, viendo esas caras y escuchando esas palabras desleídas en el sueño, como si yo no viajara en el tren donde ahora íbamos, sino en cualquiera de los trenes de los que ellos hablaban, trenes de soldados vencidos o de deportados que viajaban eternamente sin llegar a su destino y se quedaban parados durante noches enteras en andenes sin luces. Decía Primo Levi, poco antes de morir, que seguían dándole terror los vagones de carga sellados que veía a veces en las vías muertas de las estaciones. Yo serví en Rusia, dijo el hombre, en la División Azul. Subimos a un tren en la estación del Norte y tardamos diez días en llegar a un sitio que se llamaba Riga. Y yo pensé o dije medio en sueños, Riga es la capital de Letonia, porque lo había estudiado en los atlas geográficos que me gustaban tanto, y porque en Riga sucedía una novela de Julio Verne, y las novelas de Julio Verne me colmaban la imaginación y la vida.

Ahora comprendo que en nuestra tierra seca e interior los trenes nocturnos eran el gran río que nos llevaba al mundo y nos traía luego de regreso, el gran caudal deslizándose en sombras en dirección al mar o a las hermosas ciudades donde estaría aguardándonos una nueva existencia, más luminosa y verdadera, más parecida a la que prometían los libros. Tan claramente como me acuerdo del primer viaje en tren me acuerdo de la primera vez que llegué a los andenes de una estación fronteriza: en el recuerdo el brillo de la noche es idéntico, y también las anticipaciones de la imaginación, el miedo a lo desconocido que aceleraba el pulso y debilitaba las rodillas. Guardias civiles con mala catadura y luego gendarmes hostiles y groseros examinaban los pasaportes en la estación de Cerbère. Cerbère, Cerbero: algunas veces las estaciones nocturnas parecen el ingreso en el reino del Hades y sus nombres ya contienen como un principio de maleficio: Cerbère, donde los gendarmes franceses humillaban en el invierno de 1939 a los soldados de la República Española, los injuriaban y les daban empujones y culatazos; Port Bou, donde Walter Benjamín se quitó la vida en 1940; Gmünd, la estación fronteriza entre Checoslovaquia y Austria, donde alguna vez se encontraron Franz Kafka y Milena Jesenska, citas clandestinas en el paréntesis de tiempo de los horarios de los trenes, en la exasperada brevedad de las horas que ya estaban agotándose en cuanto se veían, en cuanto subían hacia el cuarto inhóspito del hotel de la estación, donde el paso cercano de los trenes hacía vibrar los cristales de la ventana.

Cómo sería llegar a una estación alemana o polaca en un tren de ganado, escuchar en los altavoces órdenes gritadas en alemán y no comprender nada, ver a lo lejos luces, alambradas, chimeneas muy altas expulsando humo negro. Durante cinco días, en febrero de 1944, Primo Levi viajó en un tren hacia Auschwitz. Por las hendiduras en los tablones, a las que acercaba la boca para poder respirar, iba viendo los nombres de las últimas estaciones de Italia, y cada nombre era una despedida, una etapa en el viaje hacia el norte y el frío del invierno, nombres ahora indescifrables de estaciones en alemán y luego en polaco, de poblaciones apartadas que casi nadie por entonces había oído nombrar, Mauthausen, Berger-Belsen, Auschwitz. Tres semanas tardó Margarete Buber-Neumann en llegar desde Moscú hasta el campo de Siberia en el que debía cumplir una condena de diez años, y cuando habían pasado sólo tres y le ordenaron que subiera de nuevo a un tren hacia Moscú pensó que iban a liberarla, pero en Moscú el tren no se detuvo, continuó viajando hacia el oeste. Cuando por fin se detuvo en la estación fronteriza de Brest-Litovsk los guardias rusos le dijeron a Buber-Neumann que se diera prisa en preparar su bolsa, que habían llegado a territorio alemán. Entre los tablones que cegaban la ventanilla vio en el andén uniformes negros de las SS, y comprendió

con espanto, con fatiga infinita, que porque era alemana los guardias de Stalin iban a entregarla a los guardias de Hitler, en virtud de una cláusula infame del pacto germano-soviético<sup>401</sup>.

Este extracto del segundo capítulo, «Copenhague», refleja la veloz asociación de imágenes y nombres que caracteriza toda la novela, donde un episodio infantil acaba por desembocar en un recuerdo de la Guerra Civil y una agónica experiencia sobre campos de exterminio nazis y rusos. Sin orden temporal alguno, eventos dispersos de la historia europea del siglo xx se cruzan guiados sólo por la asociación de experiencias biográficas individuales. La única disposición cronológica es aportada por la figura del narrador principal, quien desde su situación presente se somete aquí a un proceso retrospectivo en el que recuerda, primero, un viaje con su abuelo a Madrid, y luego, otro trayecto hasta la frontera con Francia ya de adulto. Así, esa voz aporta al torrente de eventos y recuerdos una cierta unidad.

Junto con la figura del narrador, otras dos imágenes atraviesan el texto a modo de *leitmotiv* o *ritornelo* que cosiera la deshilvanada trama del conjunto: por un lado, el romántico escenario de los trenes, el viaje, las estaciones, y por otro, la huidiza mujer pelirroja de ojos claros que aquí se asoma a un tren que pasa en el segundo párrafo del extracto. Junto con estos elementos repetitivos, se pondrá también en juego cierta conexión entre los distintos capítulos gracias a las continuas referencias de los mismos protagonistas. Las adversidades de Primo Levy, Kafka, Jesenska y Buber-Neumann reaparecen en historias interconectadas a lo largo de todos los capítulos. Y otros personajes secundarios también volverán a cruzarse con el narrador principal de forma intermitente a lo largo de la trama (como Mateo Zapatón y sor María del Gólgota, personajes que reaparecen cientos de páginas después del capítulo en que se ponía fin a su romance).

En el primer y tercer párrafos del extracto anterior, es posible observar ya la triple faceta que caracterizará a lo largo del libro al narrador: relator de los sucesos que él mismo ha presenciado (el viaje en tren de niño, su viaje de adulto a la frontera), narratario de los hechos contados por otras víctimas (la experiencia de su abuelo y del hombre que se alistó en la División Azul) y lector de hechos históricos (de la biografía de Primo Levi y de la de Margarete Buber-Neumann). Este contraste entre las experiencias propias y ajenas —vivas, oídas o leídas— supone un constante modo de replanteamiento personal para el narrador, quien se irá definiendo de acuerdo a esos sucesos.

---

401 Op. cit., pp. 18-20.



En su faceta primera de relator, el narrador crea una atmósfera dramática donde el ambiente desolado de las estaciones representa la vida del viajero errante sin hogar propio. La noche, los grandes trenes, su luz, el humo de tabaco agrio, la bella mujer pelirroja, conforman un escenario europeo donde se albergan sueños y desgracias. En este contexto, la voz recibe y vuelve a transmitir diversas narraciones orales de gran valor histórico (más adelante en este capítulo el narrador principal asistirá a la confesión biográfica de Camille Pedersen-Safra y en páginas posteriores, a las de José Luis Pinillo, Amaya Ibárruri, Isaac Salama y otros personajes innominados). Estas memorias ajenas que asume el narrador son sin embargo transmitidas como propias a través de varios recursos. Como es posible observar en el extracto —y es una constante a lo largo de la novela— se producen cambios continuos de la focalización narrativa, ya que el narrador principal puede transmitir la voz de otros personajes desde la primera persona. Al recordar la charla mantenida por su abuelo en un vagón, en vez de acudir a un diálogo o al estilo directo, asume sus palabras desde la primera persona («Nos trajeron a todos los del batallón de la Guardia de Asalto en el que *yo* servía», «*Yo* serví en Rusia»). Además, esta disparidad entre los recuerdos de los ancianos y la inocente experiencia lectora del niño contribuye a incrementar el drama de la escena: la Riga descrita por Julio Verne queda desplazada por la ciudad en guerra amenazada por el nazismo.

En el cuarto y quinto párrafo, el recuerdo de este viaje también despierta, por pura asociación subjetiva, la memoria de otras estaciones transfronterizas marcadas por su significado histórico: Cerbère, Port Bou, Gmünd, Brest-Litovsk. Así, a la hora de recrear las biografías de personajes reales asociados a estos lugares, el narrador no se detiene sólo en datos historiográficos, sino que trata de recrear el sufrimiento íntimo de aquellas personas («Cómo sería llegar a una estación alemana o polaca en un tren de ganado»). Para ello, acomete retratos psicológicos en los que roza la omnisciencia («Por las hendiduras en los tablonés, a las que acercaba la boca para poder respirar», «pensó que iban a liberarla», «comprendió con espanto, con fatiga infinita»). Mediante esta estrategia narrativa de dudosa fiabilidad historiográfica, se logra sin embargo reforzar el dramatismo de la escena. Cabe señalar también que esta voz narrativa que aglomera a las demás se caracteriza por una perspectiva reflexiva, meditativa, que puntúa su relato con divagaciones ensayísticas («Ahora comprendo que en nuestra tierra seca e interior los trenes nocturnos eran el gran río que nos llevaba al mundo», «algunas veces las estaciones nocturnas parecen el ingreso en el reino del Hades»).

Llegado este punto cabe preguntarse si la voz de ese narrador general que abarca a las demás puede identificarse con la del autor. Justo Serna señala que el



biografismo que rodea *Sefarad* no pasa de ser un recurso del autor para atribuirse hechos y circunstancias hipotéticas; una forma de ampliar los itinerarios del «yo» y aventurarse en un mundo paralelo al de la vida del autor<sup>402</sup>. De hecho, Serna hace notar como, aun siendo toda la narrativa de Muñoz Molina tan autorreferencial, no es posible establecer una congruencia de hechos ni de tonos biográficos a través de sus obras. Al contrario, Serna señala como en cada uno de sus libros el ubetense se retrata con más o menos sinceridad y de acuerdo a los objetivos semánticos que busca expresar. Aquí, diremos además que la figura de autor implícito que Muñoz Molina se esfuerza por dibujar en cada uno de sus textos es diferente, por más que el aire autobiográfico de sus composiciones haga parecer fácil la identificación.

En concreto, en *Sefarad* el proceso de identificación narrador-autor resulta complicado por la fragmentación del propio discurso de la voz que guía el relato. Sin embargo, datos vitales como los orígenes provinciales, la vida burocrática abandonada por la escritura, el primer matrimonio fracasado y la actual residencia en Nueva York coinciden puntualmente con la de Muñoz Molina. Ahora bien, más importante para la autoficción es el hecho de que el narrador parece esforzarse por plantear un posible pacto de lectura biográfico, verdadero o no. A este respecto, destacan las numerosas ocasiones en que el narrador principal manifiesta sus propias experiencias como escritor. Por ejemplo en el capítulo «Copenhague», donde asiste a un almuerzo organizado en su honor por la Unión de Escritores en la capital danesa; asimismo, en «Oh tú que lo sabías», acude a Túnez para dar una conferencia sobre las actividades del Ateneo Español en Tánger; y en «Dime tu nombre» también manifiesta la timidez de sus torturados inicios literarios, así como su voluntad de viajar a las ciudades en las que luego se describe. En cierto modo, *Sefarad* se presenta como un libro haciéndose, donde el autorretrato del narrador se va definiendo en el momento de escritura («Acabo de acordarme», «Ahora comprendo»).

En este sentido, y en coherencia con el sentido global de *Sefarad*, la investigación personal de Muñoz Molina sintoniza con otras voces que desea reivindicar. Fiel a una línea de pensamiento que ya había aparecido en otras obras anteriores (*Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Plenilunio*), la memoria se presenta como un mecanismo configurador de la identidad individual, pero también como una forma de compromiso social. Las víctimas del Holocausto retratadas aquí han sido juzgadas comunitariamente sólo por su ascendencia o compromiso político. El caso de Isaac Salama, marginado por su doble situación de judío sefardí y de minusválido, ejemplifica cómo una identidad acaba

---

<sup>402</sup> Justo Serna, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 398.

reducida a las etiquetas. Por eso, en *Sefarad*, los protagonistas, incluido el narrador principal, cuentan sin cesar sus historias y recuperan así su memoria. Eso sí, no se trata tanto de una memoria objetiva como significativa. Al igual que el relato de la personalidad se compone de narraciones que van dando sentido a la amalgama de sucesos vitales, la memoria de las víctimas no busca tanto poner orden a los hechos como extraer una respuesta.

No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables. El pasado se mueve y los espejos son imprevisibles. Cada mañana despiertas creyendo ser el mismo que la noche anterior y reconociendo en el espejo una cara idéntica, pero a veces en el sueño te han trastornado jirones crueles de dolor o de pasiones antiguas que dan a la mañana una luz ligeramente turbia, y esa cara que parece la misma está cambiando siempre, modificada a cada minuto por el tiempo, como una concha por el roce de la arena y los golpes y las sales del mar. A cada instante, aunque te mantengas inmóvil, estás cambiando de lugar y de tiempo gracias a las infinitesimales descargas químicas en las que consisten tu imaginación y tu conciencia. Regiones enteras y perspectivas lejanas del pasado se abren y cierran en abanico como las líneas rectas de los olivares o los surcos para quien las mira desde la ventanilla de un tren que avanza a toda velocidad quién sabe hacia dónde. Durante unos segundos un sabor o un olor o una música de la radio o el sonido de un nombre te hacen ser quien fuiste hace treinta o cuarenta años, con una intensidad mucho mayor que la conciencia de tu vida de ahora. Eres un niño asustado en su primer día de escuela o un chico con la cara redonda y los ojos huidizos y una sombra de bigote sobre el labio superior y cuando miras al espejo eres un hombre de cuarenta y tantos años que empieza a tener el pelo negro entreverado de canas y en quien nadie puede encontrar rastros de una cara infantil, y ni siquiera de esa especie de vaga y permanente juventud en la que te imaginas instalado desde que ingresaste en la vida adulta, en la primera de ellas, en el trabajo y en el matrimonio, en las obligaciones y los sueños secretos y la crianza de los hijos. Eres cada una de las personas diversas que has sido y también las que imaginabas que serías, y cada una de las que nunca fuiste, y las que deseabas fervorosamente ser y ahora agradeces no haber sido.

Al mismo tiempo que tú se transfigura la habitación donde estás y la ciudad o el paisaje que se ve desde la ventana, la casa que habitas, la calle por la que caminas, todo alejándose y huyendo nada más aparecido al otro lado del cristal, sin detenerse nunca, desapareciendo para siempre. Ciudades, recuerdos y nombres de ciudades en las que parecía que ibas a vivir siempre y de las que te fuiste para no volver, estampas de ciudades en las que pasaste unos días, recién llegado y ya a punto de marcharte, y que ahora son en la memoria como un desorden de postales en colores fuertes y rancios, como los azules en las postales de las ciudades marítimas en los años sesenta. O ni siquiera eso: ciudades que apenas son nada más que sus hermosos nombres, despojados de toda sustancia por el paso del tiempo, Tánger, Copenhague, Hamburgo, Washington D.C., Baltimore, Göttingen, Montevideo. Quién eras cuando caminabas por cualquiera de ellas, sumergiéndote con miedo y fervor en el anonimato que te ofrecían, en la suspensión y en la pérdida de una identidad que era invisible para cualquiera de los que se cruzaban contigo.

Si acaso lo que menos cambia, a través de tantos lugares y tiempos, es la habitación en la que te reclus, ese cuarto del que según Pascal no debería uno salir nunca para que no le sobreviniera la desgracia. Estar solo en una habitación

es tal vez una condición necesaria de la vida, le escribió Franz Kafka a Milena. Hay en ella un ordenador en vez de una máquina de escribir, pero mi habitación de ahora se parece mucho a cualquiera de las que he ocupado a lo largo de mi vida, de mis vidas, a la primera que tuve a los diecisiete años, con una mesa de madera y un balcón que daba al valle del Guadalquivir y a la silueta azul de la sierra de Mágina. Me encerraba en ella para estar solo con mi máquina de escribir, mis discos, mis cuadernos, mis libros, y a la vez que me sentía apartado y protegido el balcón me permitía asomarme a la anchura del mundo, hacia donde yo quería huir cuanto antes, porque aquel refugio, como casi todos, era también un encierro, y la única ventana por la que deseaba asomarme era la del tren nocturno que me llevaría muy lejos.

Laura García Lorca, que nació en Nueva York y habla un español nítido y castizo que a veces tiene un quiebro de fonética inglesa, me enseñó en Granada, en la Huerta de San Vicente, la habitación de su tío Federico, la última que tuvo, de la que debió irse un día de julio de 1936, en busca de un refugio que no iba a encontrar. Todas las desgracias le vienen al hombre por no saber quedarse solo en su habitación. Vi la habitación de Lorca y se parecía a un recuerdo de habitaciones vividas o soñadas, y también a la expresión exacta de un deseo. Yo había vivido en ese lugar, yo quería vivir alguna vez en una habitación como ésa. Las paredes blancas, el suelo de baldosas como las que había en mi casa cuando yo era niño, la mesa de madera, la cama austera y confortable, de hierro pintado de blanco, el gran balcón abierto a la Vega, a la extensión de huertas salpicadas de casas blancas, a la silueta azulada o malva de la Sierra, con sus cimas de nieve teñidas de rosa en los atardeceres. Me acuerdo de la habitación de Van Gogh en Arles, igual de acogedora y austera, pero con su hermosa geometría ya retorcida por la angustia, la habitación que se abría a un paisaje tan meridional como el de la Vega de Granada y que también contenía las pocas cosas necesarias para la vida y sin embargo tampoco salvó del horror al hombre que se refugiaba en ella<sup>403</sup>.

El «tú» al que se interpela en todo este capítulo, «Eres», es una segunda persona que representa al narrador-autor, pero que al mismo tiempo interpela al lector implicándole en sus reflexiones. El uso del tiempo presente también contribuye a reforzar el carácter atemporal de las sentencias del narrador. En los dos primeros párrafos del extracto, su discurso presenta con gran contundencia los graves efectos que el veloz paso del tiempo ejerce sobre la conciencia. La multiplicidad personal se explica así por la velocidad con que se escurre el tiempo de vida, y también porque cada nuevo evento hace que observemos el pasado desde una nueva perspectiva. «Regiones enteras y perspectivas lejanas del pasado se abren y cierran en abanico como las líneas rectas de los olivares o los surcos para quien las mira desde la ventanilla de un tren que avanza a toda velocidad», de nuevo la omnipresente imagen del tren sirve para hablar de la memoria. Gracias a mecanismos de repetición y ampliación, esa imagen permite ahora dibujar la memoria como un fluido en movimiento, que se redibuja al compás del punto de vista presente. La fluidez de las largas frases que componen estos primeros párrafos, con su acumulación de cláusulas y enumeraciones,

---

403 *Op. cit.*, pp. 163-165.

imita esa inestabilidad del tiempo. La omnipresencia de verbos de movimiento y de gerundios («creyendo», «reconociendo», «está cambiando»), junto con la abundancia de sustantivos temporales como «instante» o «minuto», contribuye a aumentar la impresión de rapidez. Además, la yuxtaposición de sintagmas mediante polisíndeton o adverbios disyuntivos permite materializar el paso de la vida en la materialidad de la frase: «Eres un niño asustado en su primer día de escuela o un chico don la cara redonda y los ojos huidizos y una sombra de bigote sobre el labio superior y cuando miras al espejo eres un hombre de cuarenta y tantos años que empieza a tener el pelo negro entreverado de canas». Así, a lo largo de este capítulo, el narrador configura una noción de identidad inestable, y que se asocia no sólo la vida vivida sino también a la soñada («Eres cada una de las personas diversas que has sido y también las que imaginabas que serías, y cada una de las que nunca fuiste»). De ahí que las vidas hipotéticas y las figuraciones del «yo» tengan un peso real sobre la existencia. En este sentido, las ciudades adquieren asimismo un alcance importante a la hora de dibujar las potenciales alternativas de vida; el ambiente de cada urbe parece imponer una identidad diferente al que se pierde por ellas.

Pero este «No eres una sola persona y no tienes una sola historia», además de hacer referencia a la multiplicidad personal, también abarca los vínculos humanos interindividuales, como puede verse en el tercer y cuarto párrafos. La solidaridad con las víctimas políticas como Kafka y Jesenska vuelve a repetirse de manera insistente en cada capítulo. Todas las escenas aparecen conectadas a las dramáticas experiencias de la marginación y de la persecución. Incluso la enfermedad, la soledad y la frustración personal son descritas como una forma de exilio interno, quizá menos calamitoso pero igual de dañino para el individuo. Mediante el uso de la segunda persona, el narrador iguala su modesta experiencia como adolescente y luego como escritor angustiado a la de otras muchas víctimas para mostrar los sinsabores de una vida espuria, y para hermanarse con cualquier persona que sufra esa soledad. De ahí que la reclusión del artista en su habitación privada, refugio y encierro a un mismo tiempo, alcance a ser tan significativa. Las austeras pero acogedoras habitaciones del narrador, de Lorca y de Van Gogh aparecen unidas por haber servido de respectivo escondite a un escritor frustrado, a un poeta ejecutado y a un pintor enfermo. Tres lugares que albergaron la infelicidad de unas víctimas muy diferentes pero unidas por vínculos de solidaridad. Escondites privados que no pudieron salvar la vida de sus ocupantes.

En este sentido, el alcance ético del compromiso histórico tejido en *Sefarad* (y también en *Plenilunio*) alcanza una nota más grave que en novelas anteriores de Muñoz Molina. Aunque *Beatus Ille*, *El jinete polaco* o *Los*

*misterios de Madrid* muestran una preocupación esencial por reivindicar la identidad personal y colectiva, *Sefarad* y *Plenilunio* añaden un tono de pérdida irrecuperable. Mientras que en los primeros libros el personaje principal, aunque cobarde y perdido, logra actuar para mejorar su situación, en los posteriores el protagonismo recae en las víctimas de un pasado tan cruel y humillante que no hay reparación posible. Y si en *Plenilunio* esta tragedia se vive de forma individual (por el estupro y asesinato de una niña), en *Sefarad* la vergüenza alcanza una dimensión colectiva e histórica. Por eso, a pesar del tiempo que haya podido transcurrir, el libro de Muñoz Molina reclama que las víctimas no sean olvidadas jamás.

En conclusión, *Sefarad*, como novela de novelas, mezcla vidas históricas plagadas de aventuras y responsabilidad social con pequeños relatos cotidianos de otras vidas alienadas contemporáneas. Se trata por tanto de una investigación sobre la identidad individual y colectiva. En concreto, sobre cómo las narraciones transmitidas, más que los hechos históricos, pueden determinar la adscripción y autoconcepto de un individuo. «Eres lo que otros ven en ti» dice el narrador para indicar cómo las historias o mitos que se cuentan sobre una comunidad (judíos, republicanos, comunistas) acaban por determinar la vida y la identidad de esas personas. «Eres lo que otros, ahora mismo, en alguna parte, cuentan de ti, y lo que alguien que no te ha conocido cuenta que le han contado, y lo que alguien que te odia imagina que eres», insiste la voz narradora. Con más fuerza que la experiencia real y la Historia, se alzan las versiones que otros cuentan sobre esos hechos. Por ello, David K. Herzberger señala que la búsqueda identitaria en *Sefarad* ahonda en cómo compatibilizar las historias acumuladas que otros cuentan sobre nosotros con nuestros propios intentos de anclaje a una tradición y a una figura que muta con el paso de la vida<sup>404</sup>. Ante la falta de referentes estables y sometidos a las ideas de los otros, parece no haber asideros en los que basar un autoconcepto estable. Sólo el esfuerzo permanente por recuperar la memoria y narrarse a uno mismo puede ofrecer respuestas. Por eso, en *Sefarad*, las experiencias de Münzenberg, Primo Levi, Jean Améry y la del propio narrador son extraídas de su historicismo para ser redibujadas desde un punto de vista subjetivo y dramático, donde se plasma sobre todo la búsqueda constante de la propia personalidad.

En este sentido, la discusión sobre la validez de la ficción frente a la historiografía para retratar personajes históricos alcanza un nuevo sentido: la ficción no sólo permite transmitir una imagen plausible y empática de aquellas figuras, sino que también retrata la inestabilidad de sus identidades. Así,

---

404 David K. Herzberger, «Representing the Holocaust: Story and experience in Antonio Muñoz Molina's 'Sefarad'», *Romance Quarterly*, 51: 2 (2004), pp. 85-96, p. 93.

esta novela de corte metaficticio se convierte en un instrumento válido para retratar el trauma de la marginación y la persecución; pues en la medida en que *Sefarad* muestra los hilos de su propia construcción, también pone de relieve los mecanismos de autonarración que van formando la propia identidad. En resumen, la obra de Muñoz Molina supone un ejercicio de metanarración donde una voz se interroga sobre los límites de la novela desde dentro de su propia ficción, pero también por los procesos identitarios que definen al individuo.

Por tanto, en *Sefarad* resulta posible entrever a Antonio Muñoz Molina en la voz de su narrador gracias a un esfuerzo consciente de implicación moral y de solidaridad con las víctimas de cualquier marginación. Ahora bien, acorde con el concepto variable y social que Muñoz Molina aporta aquí de la identidad, el autor compone un retrato fragmentario y difuso, donde los mecanismos de autofiguración quedan expuestos. Por ello, tal vez la mejor definición del ambiguo retrato que componen estas páginas la ofrezca el propio narrador de *Sefarad* cuando, al hablar de la voluntariamente desterrada bibliotecaria de la Hispanic Society en Nueva York, dice: «Habla mucho, nos hipnotiza contando, pero en realidad no llegamos a saber nada de su verdadera vida, ni siquiera su nombre, aunque de ese detalle nos damos cuenta luego, y no sin asombro, cuando ya nos hemos marchado»<sup>405</sup>.

405 *Op. cit.*, p. 212.



## 6.8. Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001)

Aunque nacido en Cáceres (1966), la relación de Javier Cercas con Cataluña —sobre todo con Gerona, donde ha vivido casi toda su vida— ha marcado su trayectoria profesional y se ha reflejado con fuerza en su escritura. Durante dos años fue docente en la Universidad de Illinois, y en España ejerció también como profesor y escritor minoritario (*El móvil*, 1987; *El inquilino*, 1989; y una colección de cuentos, *Relatos reales*, 2000). Sin embargo, en 2001 su novela histórica de corte autoficticio *Soldados de Salamina* se convirtió en un éxito internacional irrefutable<sup>406</sup>. Desde entonces, sus otras obras han cosechado buenas críticas y han mantenido el tono histórico y pseudoautobiográfico de su primer éxito: *La velocidad de la luz* (2007, que tiene como trasunto su experiencia como profesor en Estados Unidos) y *Anatomía de un instante* (2009, ensayo novelesco sobre el 23F y Premio Nacional de Narrativa del 2010).

*Soldados de Salamina* propone la historia de un narrador y autor ficticio con el mismo nombre del autor real que, mientras escribe un libro sobre un suceso mínimo de la Guerra Civil española, lleva a cabo una reflexión metaliteraria sobre la naturaleza de la memoria personal y colectiva. La novela, por tanto, aparece abierta y se va desarrollando ante el lector en su mismo proceso de escritura. En concreto, el libro relata en primera persona, y a lo largo de tres capítulos de parecida longitud, la investigación que el periodista Javier Cercas emprende con el objetivo de aclarar las circunstancias en que cierto soldado republicano salvó la vida al escritor e ideólogo falangista Rafael Sánchez Mazas. Según esta anécdota —narrada a Cercas por el propio hijo de Mazas, Rafael Sánchez Ferlosio—, Mazas fue hecho prisionero hacia el final de la guerra en Barcelona. Tras la caída de la ciudad, en la confusión de la huida, una patrulla republicana fusiló a una treintena de presos contra la tapia de un convento. Aunque Mazas estaba entre ellos, logró huir y refugiarse en un bosque cercano. Mientras se escondía, un soldado republicano dio con él y, mirándole a los ojos, aseguró a sus compañeros de patrulla que allí no había nadie, un acto que salvó la vida del falangista. Después de este instante fundamental, Mazas vagabundó por el bosque hasta encontrar a unos campesinos que le pusieron a salvo y le facilitaron su vuelta al bando nacional.

---

<sup>406</sup> Al inusitado éxito de la novela contribuyeron algunas críticas elogiosas, sobre todo la de Mario Vargas Llosa, «El sueño de los héroes» [en línea], *El País* (3 de septiembre de 2001). Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903elpepiopi\\_46/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903elpepiopi_46/Tes)> [consulta: 8 de noviembre de 2008].



El libro de Cercas, por tanto, debe entenderse ante todo como una novela de contenido referencial, pero que ficcionalizará parte de su historia para ampliar el significado humano de aquel minúsculo evento. Toda la peripecia que compone el corazón argumental de la novela tiene, en efecto, un origen histórico. Rafael Sánchez Mazas jugó un importante papel en la creación ideológica de la Falange y estuvo muy ligado a José Antonio Primo de Rivera. Además, la historia de su milagrosa huida al final de la guerra quedó recogida ya en diversos documentos y películas de la época. Por tanto, todo lo relacionado con la investigación del protagonista sobre el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, así como con el proceso de escritura de la obra, es descrito con precisión y numerosas referencias históricas. La primera parte de *Soldados de Salamina*, titulada «Los amigos del bosque», parece guiada por el esfuerzo que el narrador protagonista lleva a cabo para construir un «relato real», es decir, una novela que dé cuenta de hechos verídicos. Su esfuerzo se ve en apariencia apoyado por las detalladas descripciones del proceso de investigación, las citas de los múltiples testigos entrevistados y el ambiente cotidiano de las ciudades y pueblos en que transcurre la historia (Gerona y sus alrededores). Incluso se aporta una imagen fotográfica de la libreta real de Sánchez Mazas, donde aparecen manuscritos los nombres de los payeses que le ayudaron en el bosque.

En este sentido, la intervención de Cercas como protagonista de su relato parecería justificarse como un nuevo esfuerzo de veracidad de la novela. Sin embargo, resulta interesante comprobar la ambigua identificación que se establece entre narrador y autor real al comienzo de la obra:

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera. En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. Más justo sería decir que la había abandonado apenas iniciada. En 1989 yo había publicado mi primera novela; como el conjunto de relatos aparecido dos años antes, el libro fue acogido con notoria indiferencia, pero la vanidad y una reseña elogiosa de un amigo de aquella época se aliaron para convencerme de que podía llegar a ser un novelista y de que, para eso, lo mejor era dejar mi trabajo en la redacción del periódico y dedicarme de lleno a escribir. El resultado de este cambio de vida fueron cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca, frente al televisor. Harta de pagar las facturas, incluida la del entierro de mi padre, y de verme mirar el televisor apagado y llorar, mi mujer se largó de casa apenas empecé a recuperarme, y a mí no me quedó otro remedio que olvidar para siempre mis ambiciones literarias y pedir mi reincorporación al periódico.

Acababa de cumplir cuarenta años, pero por fortuna —o porque no soy un buen escritor, pero tampoco un mal periodista, o, más probablemente, porque en

el periódico no contaban con nadie que quisiera hacer mi trabajo por un sueldo tan exiguo como el mío— me aceptaron. Se me adscribió a la sección de cultura, que es donde se adscribe a la gente a la que no se sabe dónde adscribir<sup>407</sup>.

Esta plana confesión del narrador sobre su grave crisis familiar, personal y profesional abre de forma abrupta la novela. El suave tono irónico empleado por el narrador para describir sus fracasos —que a lo largo de la novela llegará a ser abiertamente humorístico— no resta fuerza a la impresión de verosimilitud que acarrea ya de por sí el uso de la primera persona narrativa. Contribuyen a esta impresión de sinceridad diversos elementos estilísticos, como la enumeración exacta de los problemas que acosan al protagonista («la primera... la segunda... la tercera»), sus propias rectificaciones en pos de mayor exactitud («Miento. La verdad es que...»), la mención de varias fechas precisas («el verano de 1994», «en 1989») y el uso de diversas expresiones de matiz como «En realidad» o «Más justo sería decir». De hecho, aunque ninguno de estos datos sea veraz si se comparan con la vida real del escritor Javier Cercas, todo el párrafo mantiene un innegable halo de credibilidad. Tanto el narrador como el autor real comienzan su carrera en la misma época, ambos trabajan para un medio periodístico en Gerona y, como luego se menciona, han publicado ya varios libros que pasaron sin gloria por las librerías.

Sin embargo, la identificación nominal entre narrador y autor no se hará explícita hasta la tercera parte en la novela. En determinado momento de la investigación, el protagonista y narrador visita al escritor chileno Roberto Bolaño (otro personaje con base real, amigo también de Cercas y que aparece descrito con notable exactitud). Será este Bolaño imaginario quien finalmente menciona el nombre de Cercas, ofreciendo de paso al lector algunos datos bibliográficos fácilmente contrastables con sólo echar un vistazo a la solapa del volumen:

Uno de mis primeros entrevistados fue Roberto Bolaño. Bolaño, que era escritor y chileno, vivía desde hacía mucho tiempo en Blanes, un pueblo costero situado en la frontera entre Barcelona y Gerona, tenía cuarenta y siete años, un buen número de libros a sus espaldas y ese aire inconfundible de buhonero hippie que aqueja a tantos latinoamericanos de su generación exiliados en Europa. Cuando fui a visitarle acababa de obtener un importante premio literario y vivía con su mujer y su hijo en el Carrer Ample, una calle del centro de Blanes en la que había comprado un piso modernista con el dinero que le habían dado. Allí me recibió aquella mañana, y aún no habíamos cruzado los saludos de rigor cuando me espetó:

—Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?

*El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento. Aturdido o incrédulo, asentí.

---

407 Javier Cercas, *Soldados de Salamina* [2001], Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 17-18.

—Los conozco —dijo—. Creo que incluso los compré.  
—¿Ah, fuiste tú? <sup>408</sup>

En apenas dos frases, se logra perfilar un retrato detalladísimo de Bolaño (profesión, nacionalidad, lugar de residencia, edad, carrera, aspecto, familia). Y este nuevo personaje verídico aporta a su vez nuevos datos que permiten identificar de forma inequívoca al narrador con el autor («¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?»). El amargo chiste final sobre el fracaso de la carrera literaria del narrador refuerza de nuevo el tono paródico que envuelve su autorretrato, y en apariencia, contribuye también a desnudar ante el lector las más ocultas frustraciones del protagonista. Así, en conjunto, la identidad nominal de autor y narrador, unida a la cuidadosa descripción de escenarios y personajes que remiten a lugares y personas reales, proporciona una impresión de verosimilitud y referencialidad a buena parte de la obra.

Pero a pesar de las apariencias, el lector acabará el libro teniendo más datos biográficos sobre Sánchez Mazas o Bolaño que sobre Cercas. En el texto en su conjunto poco o nada se cuenta de la vida del narrador y protagonista: no hay descripciones de su casa, de sus hábitos, de su pasado y ni siquiera de su aspecto. Sólo se filtran algunas referencias a un divorcio, a la muerte de su padre, algunas escenas anodinas frente a la televisión y ciertos encuentros con desconocidos en anónimas cafeterías. De la vida privada del protagonista apenas se menciona algún detalle, sólo se habla de su peculiar novia, Conchi, una estridente pitonisa de la televisión local que aparece siempre como un contrapunto humorístico del protagonista y jamás como un personaje verosímil. En definitiva, el libro aporta algunos datos públicos fácilmente verificables sobre Cercas, pero por lo que respecta a su autorretrato privado, el lector sólo cuenta con escuetas referencias de muy difícil contraste.

En este punto radica una de las más cruciales diferencias entre la formulación del «yo» de *Soldados de Salamina* y el de la autoficción habitual. De todo el corpus seleccionado para este estudio, la creación de Cercas representa mejor que ninguna otra obra la variante más novelesca de la escritura autoficticia. El contenido puramente autobiográfico de la novela es casi nulo, pero la presencia del narrador-autor resulta sin embargo muy verosímil e imprescindible para mantener la singular estructura de la novela. «En *Soldados de Salamina*, por ejemplo, el narrador tenía que llevar mi nombre real, porque todos los personajes llevan su nombre real y la novela debía tener la apariencia de una

408 *Ibid.*, p. 145.

crónica o un libro de historia o un reportaje periodístico»<sup>409</sup>. En otras palabras, Cercas arriesga su nombre propio para dar verosimilitud al relato de los hechos históricos y de los pormenores del proceso de su creación literaria, pero al mismo tiempo se esconde a sí mismo como hombre. Se construye por tanto, a lo largo de todo el texto, una neta división entre Cercas creador y Cercas en su faceta íntima; mientras que aquél ocupará buena parte del libro con sus reflexiones, éste se esconde bajo la máscara de la ficción<sup>410</sup>.

A pesar de su rechazo a lo puramente confesional, la autoficción es una marca inconfundible de la narrativa de Cercas, y se manifiesta en casi todas sus novelas (sobre todo en *La velocidad de la luz*). De hecho, así lo aclara el propio escritor en el prefacio de su recopilación *Relatos reales*:

Porque casi me avergüenza aclararlo, ese *yo* no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy. Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara. De hecho, máscara es lo que *persona* significa en latín y, como se dice en una de estas crónicas, dedicada precisamente a una forma peculiar del dietarismo, la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela<sup>411</sup>.

La intervención de Cercas en *Soldados de Salamina*, tiene por tanto un objetivo ambiguo. Si por un lado la presencia de su nombre aporta verosimilitud al relato de unos eventos tan extraordinarios como los que se narran en la novela, por otro fuerza una evidente ficcionalización de su figura, que es presentada y borrada al mismo tiempo ante el lector. En definitiva, tras el propósito aparente de escribir un relato histórico y rigurosamente referencial sobre este suceso, Cercas aprovecha para reflexionar sobre los límites de la escritura y las complejas relaciones de la realidad y la ficción. Estos propósitos no resultan opuestos en la personal poética literaria de Cercas, ya que el problema de la representación de la realidad es una de las claves de su concepto de «relato real». De hecho, este término aparece reiteradamente en *Soldados de Salamina* para aludir a los intentos del personaje por recrear literariamente la realidad:

---

409 Justo Serna y Javier Cercas, «El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas», *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, 3 (2007), pp. 100-108, pp. 101-102.

410 «Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara. [...] En mi caso, esa identidad —ese yo que soy yo y no soy yo al mismo tiempo— no es, a qué engañarnos, demasiado original», Javier Cercas, *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2000, pp. 7-8.

411 *Ibid.*, pp. 7-8.

En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla. [...] Ello por supuesto no equivale a ignorar la fundamental diferencia que separa periodismo y ficción. Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad<sup>412</sup>.

Esta posmoderna filosofía sobre la imposibilidad de lograr representaciones puras ya sean reales o ficticias, pues todo anda mezclado, es la clave de la poética de Cercas y el eje en torno al cual gira la estructura de *Soldados de Salamina*. La obra no pretende recrear de forma inocente aquella peripecia de la Guerra Civil, sino que asume de buen grado independizarse en cierto modo de la realidad. De hecho, aunque durante las dos primeras partes del libro el protagonista parece esforzarse por crear un relato real bien cosido a los hechos, en la última parte la novela acabará por despegar hacia los terrenos de la recreación imaginaria. Es decir, si la primera parte («Los amigos del bosque») se centra en la obsesiva investigación que lleva a cabo el protagonista para aclarar esta anécdota de la Guerra Civil, la segunda parte («Soldados de Salamina») reproduce la novela biográfica que finalmente habría compuesto el Javier Cercas ficticio acerca de la peripecia vital de Sánchez Mazas antes después de su fusilamiento. En ese momento, una vez explicada la aventura de Sánchez Mazas y expuesta su vida posterior durante el franquismo, la novela debería terminar. Aparentemente, ese relato representaría la culminación de los esfuerzos del protagonista y tendría que aclarar por fin el significado de aquella curiosa anécdota bélica. Sin embargo, se añade aún una tercera parte a la novela, un capítulo titulado «Cita en Stockton», que comienza de la siguiente manera:

Terminé de escribir *Soldados de Salamina* mucho antes de que concluyera el permiso que me habían concedido en el periódico. Salvo a Conchi, con la que salía a cenar un par o tres de veces por semana, en todo ese tiempo apenas vi a nadie, porque me pasaba el día y la noche encerrado en mi cuarto, delante del ordenador. Escribía de forma obsesiva, con un empuje y una constancia que ignoraba que poseía; también sin demasiada claridad de propósito. Éste consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida —su frustrado fusilamiento en el Collell—, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron

412 *Ibid.*, pp. 16-17. El autor ofrece una definición parecida pero más extensa en «Relatos reales», *Quimera*, 263-264 (2005), pp. 91-92.

al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre. Por descontado, yo suponía que, a medida que el libro avanzase, este designio se alteraría, porque los libros siempre acaban cobrando vida propia, y porque uno no escribe acerca de lo que quiere, sino de lo que puede; también suponía que, aunque todo lo que con el tiempo había averiguado sobre Sánchez Mazas iba a constituir el núcleo de mi libro, lo que me permitía sentirme seguro, llegaría un momento en que tendría que prescindir de esas andaderas, porque —si es que lo que escribe va a tener verdadero interés— un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora.

Ninguna de las dos conjeturas resultó equivocada, pero a mediados de febrero, un mes antes de que concluyera el permiso, el libro estaba terminado. Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo<sup>413</sup>.

La insatisfacción que el protagonista siente con respecto a la obra de carácter histórico que ha escrito hace que en esta tercera parte de la novela la ficción desborde los cauces históricos del relato. El intento de entender las motivaciones de Sánchez Mazas para insistir en llevar al país a la guerra sólo logra conformar un conjunto cojo. Cercas quiere transmitir que la molesta incapacidad del falangista para comprender el acto misericordioso del soldado republicano resta significación global al relato de su vida. Así, el narrador se siente impelido a continuar su investigación, esta vez, en busca de la única pieza que falta en su historia: el soldado republicano que, sin motivo aparente, salvó la vida de Sánchez Mazas.

Por supuesto, no hay constancia de quién pueda ser esa persona, de modo que a partir de este punto el libro entra de lleno en la ficción. De forma poco casual, el novelista Roberto Bolaño introduce la figura de un tal Miralles, un anónimo soldado ya retirado en un asilo francés. A partir de aquí, la novela aborda una investigación policiaca de suspense sobre el paradero del misterioso exsoldado. Finalmente, Cercas dará con Miralles y aunque éste no confirme la historia de Mazas explícitamente, su mera presencia proyectará un sentimental homenaje a las víctimas de todas las guerras. Miralles compone el retrato opuesto de Sánchez Mazas. Un héroe accidental condenado a enlazar batallas sin ningún orgullo ni deseo de continuar el baño de sangre de la Europa del siglo xx. Su rechazo de la venganza fácil sobre el ideólogo falangista compone un símbolo del fin de la guerra y un intento de reconciliación entre los dos bandos que el otro no supo comprender. Resulta significativo que si el título de la segunda

---

413 *Op. cit.*, pp. 143-144.



parte del libro —dedicada a Sánchez Mazas— hacía referencia a la heroica batalla de «Salamina», donde los griegos vencieron a los persas, el nombre de la tercera parte —dedicada a Miralles— situará al lector en «Stockton», ciudad donde se ambienta *Fat City* (1972) de John Houston, un film sobre el fracaso y las batallas perdidas.

En definitiva, a través de la invención del personaje de Miralles y de su encarnación de la figura del héroe republicano olvidado, la obra de Cercas sobrepasa la mera anécdota para convertirse en un homenaje simbólico a los héroes anónimos<sup>414</sup>. Es decir, la pieza que faltaba al puzle del relato era precisamente la carga significativa que sólo la ficción, con su artificial coherencia y su forzado final, puede conseguir.

Aquí radica el otro aspecto en que *Soldados de Salamina* se diferencia de la mayoría de obras de este corpus: la importancia de la trama. Como puede observarse en *Dafne y ensueños*, *Penúltimos castigos*, *Escenas de cine mudo*, *Negra espalda del tiempo*, *Sefarad...* la autoficción tiende a renunciar al avance argumental y a la disposición de una intriga con desenlace final para centrarse más en la exposición, yuxtapuesta o fragmentada, de ciertos eventos vitales a veces sin relación entre sí. Es decir, la autoficción suele servir como huida de la artificialidad que conlleva toda trama novelesca (una disposición teleológica hacia un final significativo que no existe en la vida real, donde los eventos se disponen sin orden aparente ni más final que la muerte). En este sentido, la obra de Cercas huye de la atemporalidad ensayística tan característica de la autoficción para tejer una trama novelesca con final abierto pero necesario.

En 2001, Vicente Verdú (también escritor de autoficciones como *No ficción*, 2008) escribió sobre la decadencia de la novela europea en un artículo titulado significativamente «¿Vivir o leer novelas?»<sup>415</sup>, donde justificaba su pesimismo citando el creciente interés del público por los géneros de no-ficción (véase anexo 13). Cercas contestó a esta polémica con otro artículo en el que defendía la vitalidad de un género que, aún escaso según él de buenos escritores, tenía la capacidad de reinventarse de nuevo (véase anexo 14). Argumentaba Cercas que la novela, al acudir a la crónica periodística o la historiografía, no mostraba signos de debilidad, sino que se valía precisamente de su característica más esencial: su capacidad para acoger todo tipo de escrituras.

414 Para un análisis más extenso del alcance moral de la obra, véase Catherine Orsini-Saillet, «Du pacte référentiel à la fiction: 'Soldados de Salamina' de Javier Cercas», *Le moi et l'espace: Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Jacques Souberyoux (ed.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, pp. 247-260.

415 Vicente Verdú, «¿Vivir o leer novelas?», *El País* (5 de julio de 2001), p. 30.



La novela moderna nace, pues, como un género de géneros; es decir: como un género degenerado. Este origen plebeyo, del que tarda en enorgullecerse casi tres siglos —los que median entre su nacimiento y la adquisición de un lugar parejo al de los demás géneros literarios canonizados por la tradición clásica, como la poesía o el teatro—, es su estigma irredimible; también su principal virtud: a la maleabilidad que confiere al género se debe el hecho de que ciertas crisis de crecimiento fundamentales en su historia —alguna de las cuales ha acabado provocando, una alteración en el paradigma dominante— hayan sido propiciadas o se hayan resuelto por la vía de la asimilación de géneros adyacentes, ya sea la historia, la poesía o la filosofía. Recientemente la crítica ha subrayado con razón el carácter híbrido —derivado de una peculiar y variable mezcla de elementos reales y ficticios, así como de la incorporación de materiales y procedimientos característicos de otros géneros— de algunas novelas españolas, y no sólo españolas, publicadas en los últimos años; el hecho —ya lo he advertido— no es una novedad, y sí quizá el síntoma de una cierta incomodidad o desazón respecto del modelo literario dominante y, por ello mismo, de la vitalidad del género. Que tal coincidencia de títulos no constituya más que una coincidencia o que, por el contrario, anuncie o prefigure un cambio de paradigma en la novela dependerá únicamente de la voluntad y el talento de los novelistas.<sup>416</sup>

Lo que se plantea en esta discusión entre Verdú y Cercas son las líneas de evolución de la novela futura. Ante la proliferación durante las últimas décadas de novelas sin argumento, de héroes sin atributos, de textos novelescos donde el avance de la intriga se ve continuamente interrumpido por digresiones ensayísticas, Verdú plantea que el futuro de la novela pasa por prescindir de toda trama imaginaria (pues de todos modos, otros artes visuales estarían mejor dotados para acometer esa narración basada en la anécdota). En líneas generales, Verdú apuesta por una novela que retoma las premisas filosóficas de la autoficción biográfica más cercana a la crónica vital, enfocada siempre en la reflexión personal y formalmente cercana a los géneros referenciales. Sin embargo, Cercas propone más bien una evolución futura donde la novela pueda asumir otros géneros más en boga sin renunciar por ello a su naturaleza ficticia. La novela, según Cercas, seguirá avanzando hacia nuevas elaboraciones donde la recreación imaginaria continuará teniendo cabida, a pesar de la notable influencia de otros géneros referenciales sin trama ni disposición argumental. En este sentido, Cercas está posicionándose aquí ante el avance de géneros híbridos como la autoficción. La carga ensayística y los numerosos periodos reflexivos que caracterizan este modo de escritura no impedirían, según el punto de vista de Cercas, seguir considerando la autoficción como una forma de novela. Como demuestra *Soldados de Salamina*, las tramas imaginarias pueden seguir teniendo cabida en un artefacto narrativo con profundas implicaciones históricas y autobiográficas.

---

416 Javier Cercas, «La dignidad de la novela», *El País. Babelia* (18 agosto 2001), p. 9.

En definitiva, la obra de Cercas resulta aquí relevante por la peculiar construcción autoficticia que lleva a cabo. La inextricable mezcla de realidad y ficción con que se recupera esta anécdota de la Guerra Civil se refleja no sólo en la estructura de la propia obra sino también en la misma figura del narrador-autor. Cercas ofrece una versión de sí mismo como creador al tiempo que se oculta por completo tras la máscara de la ficción en lo que concierne a su intimidad. A diferencia de la mayoría de autoficciones, que buscan en su ficcionalización un cauce de reconstrucción personal, Cercas sólo ofrece una imagen de sí mismo como creador. En este caso, la autoficción no es propiamente una forma de autobiografía, sino un espacio propicio para la reflexión metaliteraria y la configuración de un «yo» hipotético. La aproximación a los procedimientos pragmáticos de la autobiografía ayuda a Cercas a sobrevivir en su texto como autor implícito y a cargar de ambigüedad su identificación con el narrador. *Soldados de Salamina* es, por todo ello, una muestra de autoficción limítrofe con la novela, concebida como experimentación de los límites de la escritura de ficción con la crítica literaria y con la referencia a la realidad.

## 6.9. Enrique Vila-Matas: *París no se acaba nunca* (2003)

Aunque el escritor barcelonés Enrique Vila-Matas (1948) consagró su vida a la escritura y reflexión artística desde muy joven, sólo empezó a obtener cierta fama en 1985 con su libro *Historia abreviada de la literatura portátil*. Las diversas novelas que le siguieron, *Lejos de Veracruz* (1995), *El viaje vertical* (2000), *Bartleby y compañía* (2001) y *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2005) entre otras, han afianzado su figura como una de las imprescindibles en el panorama literario actual. También es notable su pasión por el artículo y sobre todo por el ensayo crítico, que ha cultivado con una peculiar libertad novelesca en libros recopilatorios como *El viajero más lento* (1992), *El traje de los domingos* (1995), *Para acabar con los números redondos* (1997), *Desde la ciudad nerviosa* (2000) y *Aunque no entendamos nada* (2003), entre otros. A través de su colaboración como articulista en la revista mexicana *Letras Libres* (cuyas participaciones fueron recogidas en *Extrañas notas de laboratorio*, 2003) y en el diario *El País*, se ha convertido en una presencia habitual del panorama artístico español y latinoamericano. A su vez, el estilo metaliterario y profundamente posmoderno de su prosa ha conquistado a lectores de más de una treintena de países y se ha convertido en materia de análisis de numerosas investigaciones<sup>417</sup>.

Además, la obra de Vila-Matas ocupa un puesto de extrema relevancia en el panorama de la autoficción hispana. Ello se debe a que la totalidad de su escritura, tanto ficticia como ensayística, está teñida por un reconocible tono de autorreferencialidad ficcional. Pero también al hecho de que el escritor barcelonés ha analizado con interés este rasgo de su propia producción y ha tanteado el término de «autoficción» como una etiqueta posible para su proyecto literario.

No es necesario que seamos como los demás nos quieran ver, sino que la escritura puede servirnos para construirnos nuestra propia personalidad y biografía. Podemos renunciar a tener una caótica relación con los acontecimientos de nuestra vida e intentar *autocrearnos*, modelar nuestro propio personaje y nuestra propia biografía para uso del lector, y para uso nuestro, por supuesto.

Lo que digo está relacionado con la *autoficción*, pero durante mucho tiempo ignoré la existencia de esa palabra. Muchos años antes de que oyera hablar de

---

<sup>417</sup> Véase VV. AA., *Enrique Vila-Matas. Grand séminaire de Neuchâtel* (2002), Zaragoza, Pórtico, 2004; José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

*autoficción*, recuerdo haber escrito un libro que se llamó *Recuerdos inventados*, donde me apropiaba de los recuerdos de otros para construirme mis recuerdos personales. Todavía hoy sigo sin saber si eso era o no *autoficción*. El hecho es que con el tiempo aquellos recuerdos se me han vuelto totalmente verdaderos. Lo diré más claro: son mis recuerdos<sup>418</sup>.

Como el propio escritor declara aquí, la filosofía de la autoficción encaja bien con toda la narrativa vila-matiana, que busca «modelar nuestro propio personaje y nuestra propia biografía». En este sentido, la antología *Recuerdos inventados* reunió en 1994 una serie de cuentos donde (como indica el oxímoron del título) Vila-Matas explora la difícil verosimilitud de ciertos eventos azarosos de su vida y ficcionaliza recuerdos ajenos como si fueran propios. Tras esa antología y casi diez años de continuos tanteos con la representación novelesca de la realidad, Vila-Matas revisitaría la autoficción de forma ya consciente en una obra sobre su juventud que, entre otras cosas, viene a parodiar el género de la *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: *París no se acaba nunca* (2003)<sup>419</sup>.

Dicha obra, aunque escrita en la época de consagración del barcelonés, plantea una revisión pseudoautobiográfica de los dos años que, desde 1974, Vila-Matas pasó viviendo en París redactando su segunda novela (*La asesina ilustrada*, 1977). En ciento trece fragmentos interrelacionados, el libro configura un relato con visos autobiográficos pero en el que, por supuesto, se filtran elementos ficticios. En un primer nivel diegético, un narrador innominado se presenta a sí mismo dispuesto a dar una conferencia sobre la ironía que durará tres días. Pero para ello, recurre a una estrategia inusual: inspirado por su reciente viaje a París, donde volvió a los lugares que transitara cuando era un joven «desesperado», el narrador emprende un repaso irónico de su estancia juvenil en capital francesa. Así, en un *flash back* típico de los relatos autobiográficos, el narrador se retrotrae a un segundo nivel diegético: el relato irónico de los años que vivió en París mientras escribía una novela titulada *La asesina ilustrada* y se alojaba en una buhardilla alquilada por Marguerite Duras. En este plano, que se desarrolla en los años setenta, el protagonista se presenta como un exiliado de la beata Barcelona franquista. Un joven que intenta llevar una vida de héroe bohemio y existencial similar a la que narrara Hemingway en su última novela, *A Moveable Feast* (*París era una fiesta*). Sin embargo, su vida

418 Enrique Vila-Matas, «Inventar lo real» [en línea], Panel Creación literaria en la comunidad iberoamericana, IV CILE, Cartagena (28 de marzo de 2007). Disponible en: <[http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion\\_1/14/vila-matas\\_enrique.htm](http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/14/vila-matas_enrique.htm)> [consulta: 1 de agosto de 2010].

419 J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos sitúa esta obra en la «tetralogía del escritor», junto con *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*. Los cuatro títulos coinciden en pintar a escritores en diversas tesituras y comparten un profundo tono metaliterario (*Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, op. cit., p. 174-183).

en la capital francesa acabará por consistir en vagabundeos por los bulevares del centro, visitas a Saint Germain des Prés, tardes en el Café Flore y algún enamoramiento no correspondido. Además, esta narración del protagonista se irá viendo salpicada con continuas reflexiones irónicas del narrador sobre el arte de novelar, así como con citas y alusiones a la bohemia parisina de la época.

El libro, como casi todos los de Vila-Matas, se configura como un artefacto diseñado para garantizar la ambigüedad ya desde el paratexto. En este sentido, resulta notable el ejercicio de desaparición y autoinvención que el texto en la contracubierta establece en sólo unas pocas líneas:

Una revisión irónica de los días de aprendizaje literario del *narrador* en el París de los años setenta. Fundiendo magistralmente autobiografía, ficción y ensayo, nos va contando la aventura en la que se adentró cuando redactó su primer libro en una buhardilla de París cuya atípica casera era nada menos que Marguerite Duras. Y también se nos cuenta cómo el *narrador* quiso imitar literalmente la vida del joven Hemingway tal como éste relata en *París era una fiesta*. Después del resonante éxito de *El mal de Montano*, el *autor* consigue en esta nueva *novela* una armoniosa y logradísima síntesis de las muchas facetas de su singular narrativa<sup>420</sup>.

No deja de ser llamativa la exquisita distinción que este paratexto editorial —que de primeras sólo parecería tener un fin comercial— señala entre las figuras del «narrador», que vive y cuenta las peripecias de la historia, y el «autor», que escribe el libro. ¿Quién es el protagonista de la historia? ¿el narrador innominado o el autor cuyo nombre tampoco se menciona explícitamente? Esta cuidadosa separación de las responsabilidades narrativas no sólo trata de fomentar la ambigüedad referencial del libro, sino que también busca despistar a los lectores habituales de Vila-Matas que pudieran estar al tanto de su biografía. El efecto disociador del texto es aún más potente si se tiene en cuenta que ha sido enunciado por la voz impersonal propia de los paratextos editoriales, y que éstos (según el horizonte de expectativas impuesto por la tradición lectora) deberían transmitir un contenido informativo o a lo sumo publicitario. Como comenta Del Pozo García, *París no se acaba nunca* aparece como «el relato de un narrador, identificado implícitamente con el escritor Enrique Vila-Matas, sobre un aspirante a escritor que en muchos momentos sólo simula ser escritor

---

420 Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca* [2003], Barcelona, Anagrama, 2006, contracubierta (cursiva propia). No deja de ser notable el cierto parecido que este elemento paratextual guarda con la nota de agradecimiento de Juan Goytisolo en *Paisajes después de la batalla* (analizada en la sección 5.2.1.2.1. de esta obra). Ambas aparecen en lugares aparentemente neutros, poco dados a los juegos literarios y donde, sin embargo, se procura establecer una artificiosa separación entre el narrador y el escritor real.

y que, a la vez, se identifica con el narrador/autor que cuenta el relato»<sup>421</sup>. Por otra parte, esta buscada divergencia entre las dos instancias narrativas lleva a una curiosa paradoja genérica: si por un lado se dice que el narrador ha contado sus peripecias en París mezclando «autobiografía, ficción y ensayo», por otro se asevera que el autor ha escrito sencillamente una singular «novela».

Ya en el texto propiamente dicho, se ponen en juego otros recursos que garantizan la creación de una nueva personalidad sólo en parte autobiográfica: el tono irónico, la división en niveles diegéticos, la mezcla de géneros narrativos y expositivos, una compleja disposición temporal y el tratamiento literario de motivos temáticos tanto referenciales como inventados. En las siguientes páginas se analizará el uso de cada uno de estos recursos así como el significado global que alcanzan en el conjunto del libro.

Ante todo, el tono irónico que impregna el libro es sin duda el elemento más llamativo de su configuración estilística y el que con más fuerza contribuye a otorgar al narrador la distancia suficiente respecto del autor. Por ello, resulta fundamental tener en cuenta que la gestación de esta autoficción tuvo lugar, como bien se representa en el libro, a raíz de una conferencia sobre la ironía impartida por Vila-Matas: «La ironía en París», para el simposio internacional «La ironía en la narrativa hispánica contemporánea» organizado por la Fundación Juan Goytisolo en noviembre del 2002 (véase anexo 15). Tal y como explica el escritor, preparando dicha conferencia descubrió que no podía hablar teóricamente sobre la ironía<sup>422</sup>. Sin embargo, durante un viaje a París que realizó en esas mismas fechas, comenzó a ironizar de forma espontánea sobre los años de aprendizaje que había pasado allí, de modo que decidió convertir su disertación en una narración. Finalmente, esa conferencia sobre la ironía se convirtió en una narración irónica, donde algunos procesos autoficticios permitían ya a Vila-Matas distanciarse lo suficiente de sí mismo como para autoparodiarse. Por supuesto, esa conferencia acabaría siendo el germen de *París no se acaba nunca*.

Así, al igual que la conferencia original, el libro comienza, en un primer nivel diegético, con un concurso de dobles de Hemingway al que el innominado narrador maduro insiste en presentarse a pesar de no tener ningún parecido

421 Alba del Pozo García, «La autoficción en 'París no se acaba nunca' de Enrique Vila-Matas» [en línea], *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1 (2009), pp. 89-103. Disponible en: <<http://www.452f.com/issue1/la-autoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>> [consulta: 2 de agosto de 2010].

422 «Los escritores acaban solos y acaban mal», *El País. Babelia* (18 octubre 2003), pp. 2-3, esp. p. 2; recogida luego en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Margarita Heredia (ed.), Barcelona, Candaya, 2007, pp. 232-338.



con el escritor estadounidense. Pero si en la conferencia real impartida por Vila-Matas aquél lograba ganar el primer premio, en el libro resulta bochornosamente descalificado. Ello induce al narrador protagonista a plantearse algunas cuestiones existenciales sobre su identidad y a entonar un cómico lamento delante de los asistentes a su conferencia sobre la ironía. Por supuesto, toda esta bufonada de querer parecerse físicamente a Hemingway debe interpretarse como la primera máscara irónica, o «careta»<sup>423</sup>, que permita al narrador innominado poner la distancia necesaria entre él y Vila-Matas para ganar la libertad de discurso que sólo la ficción permite.

¿Soy conferencia o novela? Dios, qué pregunta. Disculpen ustedes. Parece que regrese a los días en que era joven, vivía en París y estaba desesperado y no paraba de hacerme preguntas. Normalmente se abren siempre ante los jóvenes horizontes de esperanza, pero los hay que eligen la desesperación, y yo era uno de éstos, pues no sabía muy bien por dónde ir por la vida y, además, tenía la impresión de que estar desesperado era más elegante, *vestía* mucho más que ser un pobre joven instalado en la esperanza. El hecho es que hoy tengo la impresión de estar volviendo a ser aquel joven que tantas preguntas se hacía. ¿Soy conferencia o novela? ¿Soy? De repente, todo son preguntas. ¿Soy alguien? ¿Soy qué? ¿Me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él? Por sus miradas, respetable público, me parece que ustedes opinan como mi mujer y amigos. Ustedes tienen el mismo talante que ellos y que los organizadores de Key West. No sé por qué, me parece que me están descalificando. Sin duda lo hacen guiados por su sensatez. Sin embargo yo necesito creer que cada día me voy pareciendo más físicamente al ídolo de mis años parisinos, pues ya sólo esto me une sentimentalmente a mis días de juventud. Por otra parte, creo que tengo derecho a poder verme de forma diferente de cómo me ven los demás, verme como me da la gana verme y no que me obliguen a *ser* esa persona que los otros han decidido que soy. Somos como los demás nos ven, de acuerdo. Pero yo me resisto a aceptar tamaña injusticia. Llevo años intentando ser lo más misterioso, impredecible y reservado posible. Llevo años intentando *ser un enigma para todos*. Para ello, con cada persona adopto una actitud diferente, busco que no haya dos personas que me vean de igual forma. Sin embargo, esta esforzada tarea se me está revelando inútil. Sigo siendo como los demás quieren verme, y por lo visto todos me ven igual, como a ellos les da la gana. Si al menos alguien, ya no digo mucha gente sino alguien, supiera verme idéntico físicamente a Hemingway...<sup>424</sup>

---

423 Ignacio Echevarría, «Autobiografía y ficción. Retrato del artista incipiente», *El País. Babelia* (18 octubre 2003), p. 3.

424 *París no se acaba nunca*, *op. cit.*, pp. 15-17. La obsesión del narrador protagonista retoma también uno de los motivos más queridos de Vila-Matas: la problematización del doble (un recurso común en la autoficción y que aparece en *Penúltimos castigos* de Barral, en *Volver a casa* de Millás y en *La loca de la casa* de Montero). Si Hemingway representa cuya pasión por la vida cegó en sus reflexiones, el narrador de Vila-Matas ha quedado convertido en un escritor que sólo conoce la vida desde la escritura. Esta dicotomía es sólo una de las tantas que forman la trama del libro, pues la disyuntiva entre vida y literatura se despliega también en la oposición entre ficción (novela) y no-ficción (conferencia y ensayo), y entre ser como los demás nos ven o forjarse una personalidad en fuga.



El recurso de la conferencia y el de la ironía se unen aquí para permitir al autor ganar la distancia suficiente con que poder ficcionalizar y reflexionar sobre sus experiencias biográficas. Es decir, la conferencia crea una separación de planos diegéticos que impide que la voz narrativa enuncie de forma directa sus experiencias biográficas. Dicha voz deberá encarnarse por tanto en un intermediario con tintes ficticios (el narrador conferenciante) cuya fiabilidad se irá poniendo en duda a lo largo de todo el texto. Como señala el propio Vila-Matas, «la ironía juega con el fuego y al burlar a los otros a veces acaba burlándose a sí misma»<sup>425</sup>; y aquí, en efecto, el irónico narrador acaba por ser víctima de su propia ironía ante la mirada del auditorio. Su deseo de parecerse a Hemingway y de «ser un enigma para todos» resulta paródico, de modo que el discurso que se prepara a acometer queda burlado y desautorizado desde el comienzo, incluso a pesar de los parecidos evidentes que el narrador guarda con el propio Vila-Matas. En otras palabras, la ironía vuelve casi imposible leer el texto en clave biográfica pues el pacto de lectura se desautomatiza.

Según Vila-Matas la ironía supone una forma de alejamiento, de convertirse en otro; algo fundamental teniendo en cuenta que para él la literatura debe huir de la plana sinceridad o de la mera expresión de la verdad. Igual que la ironía resulta imprescindible para evitar una identificación autobiográfica sólida y convertir a la voz narradora en *otro*, también otorga el distanciamiento necesario para acometer un proceso de reflexión personal:

¿Qué sería de nuestra conciencia sin la ironía? La conciencia otorga al consciente la iniciativa sobre el inconsciente, sobre el hombre que va a remolque. Por ejemplo, el adulto, en la medida en que es consciente tanto de sí mismo como del joven que ha sido, domina lo relativamente inconsciente, que es objeto de su conciencia; el adulto es la conciencia del joven, y los entusiasmos ingenuos de este último, sus locas esperanzas, sus ilusiones incorregibles lo hacen sonreír, *ironiza* sobre sus experiencias juveniles, sólo los idiotas no lo han hecho nunca.

Yo —¿es necesario decirlo?— fui a París a recordar irónicamente los años que pasé en esa ciudad donde fui pobre y fui infeliz<sup>426</sup>.

Es decir, la ironía vila-matiana no consiste sólo en parodia, sino en un proceso de paradoja y contradicción constante que niega cualquier orden y que impone la incertidumbre como principio. Esta idea de la «conciencia» remite a la caracterización semántica de la ironía que ha primado durante la Modernidad como herencia del Romanticismo; una concepción más preocupada por los procesos intencionales implicados en la ironía que por las cuestiones

425 «La ironía en París», *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003, pp. 23-31, p. 25.

426 *Ibid.*, p. 30 (cursiva propia).

pragmáticas asociadas a su recepción. A pesar de las complejas implicaciones filosóficas de esta teoría (inabarcable aquí) resulta imposible pasarla por alto sin unas breves explicaciones. Paul de Man —su más notable representante posmoderno— explicó dicha postura partiendo de la diferencia establecida por Baudelaire en *L'essence du rire* (1855) entre la mera comicidad intersubjetiva (reírse de una desgracia que le sucede a otro) y lo cómico absoluto (o ironía)<sup>427</sup>. Mientras la primera variante de la comicidad se establecería como una relación de poder entre dos sujetos iguales (uno de los cuales es ridiculizado), la segunda implica a un sujeto empírico que se distancia de sí mismo para comprenderse mejor. En otras palabras, lo cómico absoluto o ironía es un proceso de desdoblamiento personal destinado a observar las acciones propias, adquirir conciencia de las ideas erróneas sobre uno mismo y burlarse de ellas: «Cuando el artista o el filósofo [...] se ríe de su propia caída, lo que hace es reírse del concepto equivocado o mistificado que tenía de sí mismo». De Man liga esta tarea de división reflexiva al oficio de los filósofos y escritores, pues ellos están acostumbrados a trabajar con la lengua como materia prima y sólo mediante el lenguaje resulta posible separar, por un lado, al sujeto empírico «que existe en un estado de inautenticidad», y por otro, a un «yo» lingüístico que «en su intento por diferenciarse y autodefinirse, llega a ser como un signo».

Así, en el caso de Vila-Matas, la manipulación del lenguaje le permite crear un «yo» figurado (el narrador conferenciante) que toma conciencia de sí mismo y se burla de la ignorancia de su «yo» mundano (el bohemio parisino). De ahí que el proceso de disyunción personal acometido por la ironía pueda ser una fuente de sabiduría y reconocimiento de la inautenticidad de ciertas ideas. Ahora bien, la ironía vila-matiana no debe ser entendida sólo como un tranquilizador proceso de descubrimiento íntimo. Por el contrario, implica un estado permanente de duda y denuncia personal. Una vez se ironiza sobre uno mismo, se corre el riesgo de caer en la mera burla intersubjetiva que denostaba Baudelaire (lo que sucedería, por ejemplo, si Vila-Matas se conformara con reírse del joven inocente que fue y sancionar así la sabiduría de su «yo» maduro actual). Para evitar el conformismo personal, el sujeto irónico debe continuar su burla en un proceso reiterativo infinito, reafirmando la naturaleza puramente ficticia de su universo y «sosteniendo cuidadosamente la diferencia radical que separa la ficción del mundo de la realidad empírica»<sup>428</sup>. En este sentido, el escritor barcelonés ironiza sin parar sobre su narrador e insiste en dotarlo de atributos ficticios que lo alejen de cualquier identificación autobiográfica

---

<sup>427</sup> Paul de Man, *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* [1983], Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra (eds.), Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 236 y ss.

<sup>428</sup> *Ibíd.*, p. 240.

clara; así evita confiar en una representación mimética estable de la identidad personal. Ello obliga, en definitiva, a que el acto irónico vila-matiano sólo pueda manifestarse en términos de distancia y de diferencia, sin un punto final ni una conclusión dogmática sobre cómo definir la propia personalidad.

Además, el proceso de distanciamiento y diferenciación acometido en *París no se acaba nunca* no radica sólo en ironizar sobre los personajes y temas tratados, sino que toda la obra se estructura como una parodia global de las novelas de aprendizaje. Partiendo de *A Moveable Feast* como intertexto, *París no se acaba nunca* retoma el consabido esquema de un narrador adulto que, desde el presente, da cuenta de ciertos eventos pasados de su vida juvenil. Gracias a este planteamiento de evidente inspiración autobiográfica, una sola personalidad se ofrece dividida en dos puntos de vista diferentes: el inexperto héroe protagonista que vive las peripecias, y el narrador adulto que relata esas lejanas historias juveniles. También resulta común que el narrador se permita cierta ironía condescendiente con su «yo» del pasado, pues la experiencia de los años le autoriza a burlarse de la inexperiencia o torpeza que tal vez le caracterizó de joven.

Con consciente artificiosidad, Vila-Matas retoma este esquema en sus aspectos básicos para exponer también sus años de vocación juvenil; sin embargo, su texto incorpora variaciones en el esquema que desestabilizan la narración. En primer lugar, el joven protagonista no logrará aprender nada de su experiencia iniciática —sólo a escribir a máquina— y no obtendrá ningún conocimiento valioso más allá del consejo de Quenau: «Usted escriba, no haga otra cosa». Por otra parte (y tal vez a consecuencia de lo anterior), el esquema tradicional de las novelas de aprendizaje también se ve entorpecido aquí por la omnipresencia del tono irónico en los pasajes enunciados por el narrador protagonista. El cinismo, la irreverencia o el humorismo con que el narrador comenta las vivencias de su personaje (ese «yo» pasado que ahora puede parecer tan ajeno) fomenta una visión inasumible del pasado que puede contribuir, en consecuencia, a aumentar la distancia entre personaje y narrador (pues éste puede no reconocerse en su imagen pasada). Pero en *París no se acaba nunca* el narrador no sólo ironiza sobre la figura de ese joven inocente («tenía la impresión de que estar desesperado era más elegante») sino que también se burla abiertamente de sí mismo en presente («¿Soy conferencia o novela? ¿Soy? De repente, todo son preguntas. ¿Soy alguien? ¿Soy qué?»). En este nivel de articulación textual, la presencia del autor en su texto se refuerza pero aumenta la distancia biográfica que le separa del narrador. En otras palabras, la voz autorial parece manifestarse con fuerza para burlarse de la recreación autobiográfica que de sí mismo ha creado en la figura del narrador

conferenciante. En consecuencia, la desautorización que el propio narrador ejerce contra sí desestabiliza la narración y llena de ambigüedades su relato, pues los aspectos dubitativos de su personalidad reflejan la quimera de dar por cerrado un periodo de la vida o de obtener un significado estable de los caóticos eventos vitales.

Por su parte, la trama temporal de la novela también ayuda a perturbar el modelo de la novela de aprendizaje. En *París no se acaba nunca* no sólo conviven un punto de escritura presente y un tiempo de vivencias pasadas; toda la trama avanza a partir del viaje que el narrador emprendió en agosto a la capital francesa y en el que volvió a visitar los paisajes de su juventud. De este modo, el narrador conferenciante se retrotrae con libertad tanto a su pasado lejano como inmediato; y a veces, tras comentar ciertos detalles de su reciente viaje, aprovecha este punto temporal intermedio para zambullirse en otras anécdotas de su pasado remoto o viceversa. Y más allá de este viaje diacrónico, tanto el personaje juvenil como el hombre maduro que viajó a París en agosto y el narrador conferenciante cuajan sus experiencias con innumerables citas, referencias y anécdotas ajenas que abren nuevos cauces de narración divergentes y sincrónicos («¿Soy conferencia o novela?»). Los continuos zigzagueos de la narración llevan a la acumulación de recuerdos, conversaciones, datos enciclopédicos, citas y pensamientos cuya incoherente reunión está motivada por subterráneas asociaciones subjetivas. La misma estructura de la obra no corresponde a una disposición clásica donde la intriga busca un desenlace que incardine todos los elementos del relato; al contrario, el texto se dispone en fragmentos sin un avance diacrónico evidente. Aunque la narración del plano intradieético comienza cuando el narrador llega a París y termina cuando regresa a Barcelona, los eventos intermedios no se relatan siguiendo una lógica temporal sino más bien subjetiva. Y por su parte, el plano superior de la conferencia ofrecida por el narrador ni siquiera se resuelve con alguna conclusión o final expreso. Sólo la omnipresente voz narrativa —que apenas cede la enunciación directa a otro personaje— guía el cauce textual. La llamativa falta de avance teleológico de esta obra, la ausencia de un final convencional (el protagonista termina su peripecia francesa sin haber aprendido nada), sumadas a la atemporalidad de buena parte de sus pasajes (enunciados en el tiempo presente propio del aforismo), acerca el texto al género ensayístico.

Fui a París este agosto y viajé en metro hasta las absurdas edificaciones que acogen la Biblioteca Nacional de Francia, levantada por la megalomanía de Mitterrand. Fui a ese extraño lugar tan convencido como W. G. Sebald de que ahí «está enterrado todo lo que nuestra civilización ha producido», y convencido también de que el hombre moderno, bajo la hipnosis del progreso y del pensamiento

único, no echa de menos lo que yace en ese panteón ni tampoco las huellas de los ausentes, extraviado como está el hombre moderno en el espejismo de un futuro que no tiene a su alcance.

También en los años setenta, cuando yo estuve en París —entonces Mitterrand era para mí básicamente un amigo de Duras que en 1943, en plena Resistencia, se había escondido dos noches en mi buhardilla—, el futuro era un espejismo, pero me negaba a aceptarlo. Como era joven, sentía que tenía la obligación de creer que tenía futuro, aunque a éste no lo viera muy claro. Por otra parte, tanto simular desesperación me llevaba a pasarme días enteros desesperado de verdad. Mi juventud comenzaba a parecerse a lo que antes llamé una desesperación en negro. Esa desesperación —a veces fingida y otras realmente muy vivida— fue mi compañía más fiel y constante a lo largo de los dos años que viví en París. Muchas veces, una repentina lucidez que parecía surgir de mi desesperación menos fingida me decía que estaba enterrando mi juventud en la buhardilla. La juventud es extraordinaria, pensaba, y yo la tengo sofocada viviendo una bohemia que no me conduce a nada.

Un día, a través del ensayo de Cozarinsky sobre Borges y el cine, descubrí al autor de *El Aleph*. Compré sus cuentos en la Librería Española y leerlo fue toda una revelación para mí, me impresionó mucho sobre todo la idea —hallada en uno de sus cuentos— de que tal vez no existía el futuro. Era la misma que había encontrado en el libro de Miller sobre Rimbaud. Quedé de nuevo perplejo ante esa negación del tiempo, en este caso ante la refutación del tiempo que podía encontrarse en un escrito sobre el *Orbis Tertius*, el axioma más importante de las escuelas filosóficas. Según ese axioma, el futuro sólo tiene realidad en la forma de nuestros miedos y esperanza presentes, y el pasado sólo tiene realidad meramente como recuerdo.

El pasado es siempre un conjunto de recuerdos, de recuerdos muy precarios, porque nunca son verdaderos. Acerca de esto le oí decir algo muy bello y conmovedor a Borges. Se lo oí decir en una conferencia secreta que él dio en Zékian, una librería clandestina que se hallaba en la segunda planta de una casa de la rue Littré. Fue el propio Cozarinsky quien me puso en la pista de esa librería secreta.

Fui a Zékian sin futuro y salí sin pasado.

Escuché a Borges decir que recordaba que una tarde su padre le había dicho algo muy triste sobre la memoria, le había dicho: «Pensé que podría recordar mi niñez cuando por primera vez llegué a Buenos Aires, pero ahora sé que no puedo, porque creo que si recuerdo algo, por ejemplo, si hoy recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo recuerdos ni imágenes de juventud.»

Después de evocar estas palabras de su padre, Borges se calló durante unos segundos que me parecieron eternos, luego añadió: «Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, sé que lo estoy haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes. Y eso me pone triste. Me entristece pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud.»<sup>429</sup>

429 *Op. cit.*, pp. 147-148.

Este pasaje, el fragmento 50 del libro, da muestra de la importancia del estilo ensayístico en la obra de Vila-Matas. La narración de su visita a la Biblioteca Nacional de París remite a una cita sobre la ausencia de futuro cultural, pero también a Mitterrand, y éste a la buhardilla en que el narrador viviera cuando era un joven, y a su vez, esta idea le recuerda su descubrimiento de Borges y una anécdota sobre cómo el escritor argentino le hizo creer que tal vez tampoco tenía pasado. Por más que en este estudio se haya insistido ampliamente en la importancia del estilo ensayístico y el modo del comentario en la autoficción, en el caso de Vila-Matas es necesario hacer de nuevo hincapié en este aspecto, ya que el propio escritor ha reconocido la influencia de este género en su forma de escribir y su convicción de que será una vía de desarrollo para la novela futura:

Mi teoría es que, más que muerta, la novela evoluciona. Vamos a una novela que se aproxima al ensayo. Pienso en esos cuentos de Pitol que acaban como ensayos o en esos ensayos suyos que terminan como cuentos. Es probable que el lector vaya buscando, con el tiempo, menos ficción y más ensayo. El propio Coetzee, en su último libro, admite que camina en esa dirección. Creo que existe una saturación de la ficción que se sabe ficción y también una saturación del ensayo que se sabe plomizo. Sebald, Magris, Piglia, son otros casos claros de introducción del ensayo dentro de la ficción, o viceversa. Mezclar a Montaigne con Kafka, por ejemplo, me parece en este preciso instante una idea muy interesante<sup>430</sup>.

El cauce ensayístico interesa a Vila-Matas por su manifiesta contradicción con los parámetros semánticos de la novela mimética y realista. El difuso género del ensayo, con su expresión multiforme y difícilmente clasificable, supone un cauce idóneo para la exploración personal, pues la libertad inmanente que reivindica el «yo» moderno antepone la originalidad expresiva sobre las reglas de los géneros heredados (incluso sobre las de la proteica novela). Si, como se narra por boca de Borges, no puede hablarse con veracidad del pasado ni del futuro, entonces el sujeto sólo puede expresarse desde un presente perpetuo, y en este sentido, el ensayo alcanza a ser el mejor medio para instalarse en la atemporalidad del discurso. En este aspecto, la narrativa de Vila-Matas muestra un punto de conexión con la de Marías (y con la de Unamuno), pues aquí el barcelonés renuncia a la disposición de los elementos según un principio de causa-efecto y a la creación de una intriga argumental. Todo su esfuerzo se concentra en la enunciación continua de una voz narradora que divaga sobre sí misma sin permitir casi nunca que otros personajes alcancen voz propia. Como en los ensayos de Montaigne, la polifonía en *París no se acaba nunca* se basa en el diálogo que el propio narrador entabla consigo mismo a lo largo de

---

430 «Los escritores acaban solos y acaban mal», *art. cit.*, p. 3.



su discurso. La discusión entre el narrador conferenciante, el «yo» que viajó a París en agosto a visitar la Biblioteca Nacional y el joven desesperado que escuchó a Borges forma el auténtico corazón de la novela. Por ello, en *París no se acaba nunca* no es necesaria ninguna intriga novelesca, ya que el verdadero centro de la autoficción se sitúa en el debate infatigable que la voz narradora establece consigo misma mientras trata de definirse.

En la práctica, la influencia del ensayo en la autoficción vila-matiana se refleja en el uso extensivo del comentario extratextual y metaliterario dentro de la ficción, lo cual conlleva algunas implicaciones semánticas de singular importancia. El comentario extratextual, al aludir en apariencia al mundo real, obliga a que el discurso ficticio quede momentáneamente interrumpido y conviva, en igualdad de condiciones, con alusiones referenciales. En estos casos, el autor parece imponerse al narrador para manifestar opiniones o creencias que sí estarían sometidas a la prueba de verdad (o al parecer de los lectores) y que no constituyen hechos del mundo ficcional creado por el narrador sino pausas en la confección del mundo imaginario. Aquí, sin embargo, esta primera impresión queda sometida a duda, pues la identificación entre instancias es tan ambigua que dichos comentarios bien podrían corresponder a un retrato intelectual de narrador, no del autor. Este efecto de ambigüedad se potencia en la narrativa de Vila-Matas porque la reflexión extratextual aparece siempre asociada al comentario metaliterario (como reflejan pasajes del tipo «Fui a París este agosto y viajé en metro hasta las absurdas edificaciones que acogen la Biblioteca Nacional de Francia, levantada por la megalomanía de Mitterrand. Fui a ese extraño lugar tan convencido como W. G. Sebald de que ahí “está enterrado todo lo que nuestra civilización ha producido”» o «El pasado es siempre un conjunto de recuerdos, de recuerdos muy precarios, porque nunca son verdaderos. Acerca de esto le oí decir algo muy bello y conmovedor a Borges»). La presencia transversal de lo literario en la construcción total de la novela (su estilo es una parodia de géneros consagrados, su estructura remite a una conferencia, su tema es el de la vocación de un joven escritor) fomenta más aún la confusión inevitable a la hora de distinguir cuándo estos comentarios están siendo emitidos por el autor y cuándo por el narrador, pues las alusiones metaliterarias pulverizan las diferencias entre lo ficticio y lo referencial.

A través de estos recursos, Vila-Matas consigue introducir tanto sucesos imaginarios como auténticos en un contexto ficticio indiscernible. El París que se dibuja en la novela, por ejemplo, se perfila más a través de hitos literarios que de experiencias, lo cual dibuja una ciudad mitificada, casi creada a la medida del protagonista. En este sentido, es cierto que Vila-Matas rehúye en todos sus textos de la exposición plana de la verdad y de la confesión sincera sin más,



pero ello no implica ni mucho menos que se niegue a hablar de sí mismo. Al contrario, pocos autores contemporáneos españoles han perfilado una carrera tan autorreferencial como la del barcelonés ni han defendido con tanta pasión la posibilidad de recrearse en la escritura. El propio escritor confiesa que *París no se acaba nunca* supone un espacio de franqueza dentro de su carrera literaria porque en dicha obra «he tenido que hablar de tres cosas de las que no suelo hablar en mis libros: de mujeres, de dónde salía el dinero y de mi realidad política de entonces»<sup>431</sup>. Acorde con su concepción ensayística de la novela futura, Vila-Matas considera que el cauce de la reflexión personal es, de hecho, una frontera aún por explorar. Así lo manifiesta en esta intervención pública (extraída de la conferencia sobre la ironía que, más tarde, daría lugar a *París no se acaba nunca*) donde, tras atacar a los estudiosos académicos que lo acusan de abusar de la ironía y de escribir en castellano en vez de en catalán, carga contra aquellos que se escandalizan por el evidente contenido autorreferencial de su prosa:

[...] últimamente me veo obligado a soportar una tercera pregunta, también cargada de absurda reprobación moral: «¿Cómo es que no se avergüenza de hablar tanto en primera persona?». Ahí tenemos una tercera cosa mal vista por los cruzados académicos de simposio y tentetieso. Sin embargo, el mundo académico está lleno de no-autobiógrafos igual de narcisistas. Esta reprobación moral que rodea todavía el acto autobiográfico —incluido el que yo practico, el de la autoficción— proviene sin duda de los usos sociales y las reglas de humildad cristiana que se oponían a que uno escribiera sobre sí mismo. Pero, como dice Philippe Lejeune, ni la autobiografía ni la autoficción son ya un pecado, son nuestra nueva frontera<sup>432</sup>.

Y sin embargo, buena parte de las anécdotas contadas *París no se acaba nunca*, incluso las verídicas, tienen una evidente carga de dramatización narrativa (fácilmente contrastable sólo con mirar la solapa del libro) que contribuye a la ficcionalización de las relaciones entre autor y narrador. Incluso el lector que no conozca la figura pública del escritor Enrique Vila-Matas ni su carrera literaria, podrá observar la distancia ficticia que se abre entre el autor y el narrador a través de la ironía paródica con que éste último dibuja al primero a través de un personaje puramente caricaturesco: un ingenuo joven con más vocación de bohemio que de escritor.

Es decir, Vila-Matas no evita hablar de sí ni incluir su autobiografía en su escritura, pero su personal poética busca hablar de uno mismo a través de la cierta distancia irónica y ficcional. Así lo expresa este diálogo con el bonaerense Raúl Escari:

---

.....

<sup>431</sup> *Ibíd.*, p. 3.

<sup>432</sup> «La ironía en París», *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, op. cit., p. 30.

Más sobre la desesperación. Un día, estábamos sentados Raúl y yo en el peligroso Café Blaise, en lo alto de la Tour Eiffel. Era la hora del aperitivo, si mal no recuerdo. Me dio por leerle algo que Pécerc decía en su libro *Especies de espacios*: «Hay algo espantoso en la idea misma de ciudad; se tiene la impresión de que sólo podremos aferrarnos a imágenes trágicas o desesperadas.» Le pregunté a Raúl qué le parecía la frase y se encogió de hombros. «Tengo la esperanza de que las cosas pronto mejoren», se me ocurrió entonces decirle. Había desesperación en mis palabras, pero también cierto histrionismo. Raúl sonrió. «Eso significa que crees que hay esperanza», dijo. «¿Y no la hay?», le pregunté. «Pues claro que la hay, pero no para nosotros», me contestó.

Le recordé ese fugaz diálogo cuando me llamó este agosto en París después de que un amigo común le hubiera dado el teléfono de mi hotel. Llamó como siempre desde Montevideo, desde el país de Quiroga, por cierto. Llamó desde ese lugar desde donde suele hacerlo, desde esa cabina cercana a la casa donde nació Lautréamont. No se acordaba absolutamente de nada de la conversación sobre la esperanza. «Te llamo desde la cabina, no desde la esperanza», me dijo, supongo que tratando de decirme con esta frase (absurda e incompleta pero eficaz para sus propósitos) que no le interesaba el tema de la esperanza y que, además, había pasado mucho tiempo desde que hablamos de aquello. «¿Sabes que me estoy dedicando aquí a recordar y escribir nuestras conversaciones de París?», le dije. Silencio. «¿Estás todavía ahí en la cabina?», pregunté. «¿Y para qué haces eso?», me respondió de pronto. Entonces le conté que estaba preparando una conferencia de tres días en la que revisaba irónicamente los años que pasé en París. «¿Y hablas todo el rato de mí», dijo. «Bueno, sí», le contesté, «pero sobre todo de la ironía, de París, de Hemingway, de Marguerite Duras, y de cómo escribí mi primer libro.» Nuevo silencio. «O sea, que es una conferencia que tendrá algo de autobiografía de la bohemia y de tus años de aprendizaje literario en París», dijo de repente. «Pues sí», le contesté, «aunque aprender no aprendí mucho.» «Tiene su gracia», dijo, «también una autobiografía es una ficción entre muchas posibles.» Siguió otro silencio. «Pero procura», añadió, «ser lo más verídico que puedas, que se te pueda ver a ti de verdad. Y a mí, si es posible, de mentira.»<sup>433</sup>

Más que la autobiografía de los años que Vila-Matas pasó en París, el libro describe el proceso de formación de un escritor principiante instalado en la desesperación y que desea participar en la bohemia parisina para escribir su primera novela, pero que acabará descubriendo una forma de vida a través de la literatura. Desde el corazón de la ciudad más mitificada por la literatura (desde la torre Eiffel en París), el joven protagonista se aferra a la «imagen trágica o desesperada» del escritor bohemio para buscar un sentido a su vida. Finalmente, encontrará un camino de salida de la desesperanza dejando de posar como un escritor para vivir en efecto la vida a través de las letras. De ahí las múltiples referencias literarias que se acumulan cada pocas líneas: «algo que Pécerc decía», «el país de Quiroga», «la casa donde nació Lautréamont», «Hemingway», «Marguerite Duras». Por ello, su proyecto de reconstrucción biográfica a través

433 *Op. cit.*, pp. 103-104.

de la literatura implica crear una *red* de textos intercomunicados<sup>434</sup>. En este sentido, en el pequeño manual de escritura que se configura en *París no se acaba nunca*, los procesos de recuperación de la memoria ocupan un lugar excepcional. El escritor catalán no sólo recurre a la ficción para dar forma a la realidad, sino que la propia literatura se convierte en parte de su identidad, puesto que sus recuerdos auténticos se mezclan con lecturas, citas y vidas de otros escritores en una suerte de memoria intertextual. Las anécdotas y las reflexiones en torno a lecturas entran a formar parte de la experiencia del autor de una manera tan completa como sus recuerdos reales. De este modo, más allá del juego de citas y referencias tan común en todas las obras de Vila-Matas, esta novela confecciona un verdadero manual de iniciación para el escritor principiante. Con gran ironía, el barcelonés reflexiona sobre los tópicos literarios y las complejidades de la escritura a través de la ingenua mirada de un novato. De hecho, el libro aborda una investigación metaliteraria explícita sobre la redacción de *La asesina ilustrada* así como una reflexión, ésta de carácter implícito, sobre cómo se va componiendo la propia *París no se acaba nunca*.

En conclusión, Vila-Matas trata su memoria biográfica y su memoria literaria con el mismo grado de atención, pues ambas configuran formas complementarias para la recreación del «yo». La ironía y la ambigüedad biográfica se revelan, en este sentido, como recursos imprescindibles para evitar las trampas miméticas de la novela o la autobiografía convencional. El escritor catalán funda su literatura precisamente en un empeño de esconderse bajo la transformación de la memoria, en negar cualquier identidad estable. En sus propias palabras: «en contrapartida a tanta angustia, pensar me llevó a sospechar que todos esos escritores que sabían trasladar sus problemas a sus libros y que tenían una visión ya hecha del mundo eran en realidad ridículos, pues si la literatura era posible se debía a que el mundo no estaba hecho. ¿O era sólo mi mundo el que no lo estaba?»<sup>435</sup>.

En este sentido, la recreación de la figura del autor que aparece en *París no se acaba nunca* no alcanza el grado de ficcionalización explícita de la autoficción novelesca, donde el desarrollo del argumento de la obra obtiene mayor importancia que la reflexión sobre el «yo» del autor. En este caso, Vila-Matas consigue un punto intermedio entre memoria e imaginación en el que la confusión deja paso a la reflexión metaliteraria, pues la literatura es presentada como la única realidad convincente en un mundo plagado de ambigüedades.

---

434 El concepto de *red* fue apuntado por J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos para describir el denso tejido de textos comunicados que fundamenta las novelas de Vila-Matas y gracias al cual se sostiene su concepción del mundo y del arte de la novela. En «Enrique Vila-Matas en su red literaria», *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, op. cit., pp. 264-276.

435 *Ibíd.*, pp. 192-193.



## 6.10. Rosa Montero: *La loca de la casa* (2003)

Rosa Montero (Madrid, 1951) ha compaginado con excepcional soltura su exitosa carrera como periodista y su prolífica vida de escritora. Además de ser colaboradora habitual de *El País*, en el campo literario la notoriedad le llegó con su novela *Te trataré como a una reina* (1983) y, sobre todo, con *La hija del caníbal* (1997). Desde la década de los setenta, su producción se ha distinguido por visitar con igual desenvoltura géneros y ambientes tan diferentes como la novela sentimental urbana (*Crónica del desamor*, 1979), la ciencia ficción (*La función Delta*, 1981; *Temblor*, 1990; *Lágrimas en la lluvia*, 2011) y la novela histórica (*Historia del rey transparente*, 2005). La experimentación también resulta un rasgo distintivo de su estilo, que suele jugar con la metafiction, los diálogos coloquiales y el sentimentalismo contenido. La crítica ha enfocado su trabajo centrándose con preferencia en los aspectos genéricos y feministas de sus libros, pues éstos tienden a ahondar en la condición del sujeto femenino<sup>436</sup>. Sin embargo, la escritora ha insistido numerosas veces en que no considera que haya una literatura propia de mujeres y ha afirmado en diversos medios que no cree en estudios de género ni en la ideología sexista que se puede ocultar bajo el dogmatismo de cierto feminismo<sup>437</sup>.

El libro que se analizará en estas páginas ocupa una posición especialmente dispar en la producción de Montero. Se trata de *La loca de la casa*, una suerte de ensayo personal donde las reflexiones sobre los procesos creativos literarios van aunadas a confidencias personales. En sus diecinueve capítulos, Montero divaga sobre infinidad de aspectos relacionados con la escritura y la lectura, ejemplificando siempre estas reflexiones con anécdotas de la vida de sus autores

---

436 Para más información, véase Concha Alborg, «Metafiction y feminismo en Rosa Montero», *Revista de Estudios Hispánicos*, 22 (1988), pp. 67-76; Vanessa Knights, *The search for identity in the narrative of Rosa Montero*, Nueva York, E. Mellen Press, 1999; y Haydée Ahumada Peña, *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*, Madrid, Pliegos, 1999.

437 «Pues no, no me considero una escritora feminista. Como persona, como ciudadana, sí soy feminista, o, para decirlo con una palabra más precisa, antisexista [...] Ahora bien, las novelas no se escriben para servir de cadena de transmisión de tus ideas, las novelas son un camino de conocimiento, y uno escribe para intentar entender el mundo, para intentar aprender, para poner un poco de luz en la negrura. Por lo tanto, me revientan las novelas utilitarias, feministas, pacifistas, ecologistas o cualquier otro *ista*, porque me parecen la mayor traición que se puede hacer a la literatura», Rosa Montero, «Encuentros digitales» [en línea], *Elmundo.es* (26 de septiembre de 2005). Disponible en: < <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/09/1698/> > [consulta: 16 de enero de 2011]. Javier Escudero Rodríguez también analiza esta postura de rechazo a lo largo de toda su monografía *La narrativa de Rosa Montero: hacia una ética de la esperanza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005 (véase sobre todo la introducción «Rosa Montero: periodista y narradora», pp. 11-18).

favoritos y también de la suya propia. Algunos capítulos se dedican a explorar los procesos de la imaginación, otros a exponer la dificultad de enfrentarse a la página en blanco, a describir las relaciones de los escritores con los poderes políticos, a analizar las similitudes del periodismo con la literatura, a ironizar sobre el papel de las mujeres de escritores y, en general, a repasar otros muchos asuntos de la vida literaria. A este respecto, la propia Montero aclara al comienzo del volumen las razones que motivaron su redacción:

Llevo bastantes años tomando notas en diversos cuadernitos con la idea de hacer un libro de ensayo en torno al oficio de escribir. Lo cual es una especie de manía obsesiva para los novelistas profesionales [...] Yo también he sentido la furiosa llamada de esa pulsión o ese vicio, y ya digo que llevaba mucho tiempo apuntando ideas cuando poco a poco fui advirtiéndolo que no podía hablar de la literatura sin hablar de la vida; de la imaginación sin hablar de los sueños cotidianos; de la invención narrativa sin tener en cuenta que la primera mentira es lo real. Y así, el proyecto del libro se fue haciendo cada vez más impreciso y más confuso, cosa por otra parte natural, al irse entremezclando con la existencia<sup>438</sup>.

En este sentido, el proceso intelectual que llevó a la creación del libro recuerda al que guió a Martín Gaité para elaborar su respectiva autoficción. De nuevo, un proyecto largamente postergado toma cuerpo ayudado por la narración de la propia existencia; y si en el caso de Martín Gaité lo fantástico venía de la mano de lo autobiográfico, en el caso de Montero es la reflexión metaliteraria la que se apoya en la narración de la vida cotidiana. Por este motivo, el libro de Montero no se teje como un ensayo literario al uso, aunque se inspire en otros volúmenes sobre la escritura que le han interesado: de Henry James, Vargas Llosa, Stephen Vizinczey, Montserrat Roig y Enrique Vila-Matas. Si todos los capítulos comienzan con una reflexión sobre la literatura («El escritor siempre está escribiendo», capítulo 2; «Los novelistas, escribanos incontinentes, disparamos y disparamos sin cesar palabras contra la muerte», capítulo 3; «Ayer me reservé el día entero para escribir», capítulo 4; etc.), también acaban por incorporar retazos de la vida de la escritora. En concreto, Montero parte de sus experiencias profesionales diarias para ahondar en los mecanismos de la creación literaria. Su objetivo es explicar qué la mueve a redactar novelas y cómo surgen los temas de sus libros. Por ejemplo, en el capítulo 6, Montero detalla las razones privadas —a veces ocultas hasta para ella misma— que le han llevado sin darse cuenta a llenar sus novelas de personajes enanos (como en *Bella y oscura*, *La hija del caníbal* o *El corazón del tártaro*). La reflexión que acomete

438 R. Montero, *La loca de la casa*, op. cit., p. 11. En concreto, Montero señala que «desde hace quince o veinte años llevaba pensando en escribir un libro sobre la literatura». Entrevista con Laura Hernández, «La pasión es un invento», *Lateral*, 105 (2003), p. 7.

aquí sobre cómo sus manías infantiles han influido en puntos insospechados de su prosa supone una bella alegoría acerca de los mecanismos creativos que se agitan bajo la ficción literaria.

Pero más allá de estas pinceladas, poca información autobiográfica sobre Montero resulta accesible en el libro. Aunque *La loca de la casa* compone un impresionante autorretrato intelectual de la madrileña, no hay apenas referencias a su infancia ni a su adolescencia, sólo a eventos de su vida adulta y casi siempre de tono profesional. Ahora bien, el ritmo narrativo está medido para que, justo hasta la mitad del libro, el lector crea que Montero está haciendo también confesiones sobre su vida privada. Para ello, los capítulos tres, diez y dieciocho relatan tres versiones parecidas pero de conclusiones divergentes sobre una misma peripecia sentimental. En concreto, los tres capítulos relatan una noche romántica que Montero, siendo apenas una veinteañera y gracias a los contactos de su amiga Pilar Miró, habría pasado junto al famoso M., una estrella de cine estadounidense que se encontraba rodando en Madrid. Las tres versiones de esta misma historia están narradas de forma independiente y con gran lujo de detalles, como si cada una de ellas fuera una confesión sincera de un suceso autobiográfico. Si en la primera versión de la historia Montero se parodia a sí misma retratándose como una feminista incapaz de apreciar al hombre que tiene cerca, en la segunda critica las prácticas del periodismo sensacionalista, y en la tercera elogia la sabiduría del amor hallado en la madurez. ¿Cuál de las tres versiones de aquel encuentro es auténtica? Probablemente ninguna, o tal vez todas en cierto modo.

Gracias a este recurso, la aparente referencialidad de lo narrado durante la primera mitad del libro queda de pronto puesta en entredicho. Al llegar al capítulo décimo y toparse con la segunda versión de la misma historia, el lector debe enfrentarse a la sospecha de que otros datos autobiográficos proporcionados hasta el momento pueden ser también una pura invención. De hecho, el único otro elemento de talante autobiográfico que había aparecido en el libro resulta ser también ficticio. Se trata de Martina, la supuesta hermana gemela de la escritora, que es descrita como el reverso calmado y sensato de Montero. Algo así como un doble sosegado de la impetuosa periodista. Su presencia impregna todo el libro, y de hecho el capítulo 8 está por completo consagrado a explicar una hipotética anécdota infantil relacionada con ella: su misteriosa desaparición de la casa familiar durante un par de días. Este personaje imaginario ejerce un papel decisivo en el libro, pues representa la profunda disociación personal que Montero se achaca a sí misma y, en general, a todos los escritores («¿no habíamos dicho que los novelistas somos seres especialmente proclives a disociación, especialmente conscientes de la multiplicidad interior,



especialmente esquizoides?»<sup>439</sup>). Dicha multiplicidad personal constituye, según Montero, la raíz de esa necesidad constante que lleva a los novelistas a desdoblarse en otras figuras imaginarias a través de la literatura. El carácter de Martina aparece descrito con tanta convicción que sólo una pista aportada en el paratexto permite intuir su naturaleza imaginaria. En concreto, se trata de la dedicatoria del libro, que reza:

Para Martina, que es y no es.  
Y que, no siendo, me ha enseñado mucho<sup>440</sup>.

Esta lúdica dedicatoria —que casi recuerda a una adivinanza— representa sólo uno de los diversos mecanismos paratextuales que el libro pone en marcha para orientar al lector en su proceso de decodificación. El mismo título del volumen, *La loca de la casa*, remite ya al nombre con que santa Teresa se refería a la imaginación y también alude a una obra teatral de Galdós. Por tanto, no sólo apunta ya al contenido metaliterario que desarrollará el libro, sino que remite también a esa personalidad esquizoide («loca») que Montero se imputa como escritora. Además, como se ha comentado en el epígrafe 5.2.1.1, la cubierta muestra un montaje donde una foto de la escritora de niña se combina con un retrato de varios enanos (véase anexo 3). En determinado momento del libro, se hará referencia a esta instantánea para explicar su significado. En concreto, se aclara que ésta es una de las fotos favoritas de la madre de Montero, pero que a la escritora por el contrario siempre le pareció inquietantísima. Gracias a este recurso fotográfico, la aparente veracidad autobiográfica del volumen quedará potenciada de cara a los lectores. Sin embargo, estas expectativas irán quedando en entredicho a lo largo del libro (por la triple historia de M.) y al final se verán expresamente anuladas por el paratexto que cierra el volumen. Como se vio ya en el epígrafe 5.2.1.2.2, un breve «post scriptum» revela tras la lectura que los eventos de carácter personal incluidos en la historia son pura recreación:

Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes<sup>441</sup>.

439 R. Montero, *La loca de la casa*, op. cit., p. 246.

440 *Ibid.*, p. 7.

441 *Ibid.*, p. 249.

*La loca de la casa* se teje, por tanto, a partir de este propósito de confundir las expectativas de recepción. Es decir, se busca que el lector admita un pacto referencial que poco a poco se irá revelando imposible. Para ello, el texto trata de persuadir al receptor mediante técnicas retóricas heredadas del ensayo y de la crónica periodística (género que Montero conoce a la perfección). El discurso adopta así un estilo directo y conversacional cuya argumentación se sostiene bien en reflexiones generalizadoras (enunciadas a menudo en primera persona del plural y tiempo presente) o bien en la propia experiencia diaria de la autora.

Así, por ejemplo, se expresa ya la narradora en la apertura del volumen:

Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida como un cómputo de novios y de libros. Las diversas parejas que he tenido y las obras que he publicado son los mojones que marcan mi memoria, convirtiendo el informe barullo del tiempo en algo organizado. «Ah, aquel viaje a Japón debió de ser en la época en la que estaba con J., poco después de escribir *Te trataré como a una reina*», me digo, e inmediatamente las reminiscencias de aquel periodo, las desgastadas pizcas del pasado, parecen colocarse en su lugar. Todos los humanos recurrimos a trucos semejantes; sé de personas que cuentan sus vidas por las casas en las que han residido, o por los hijos, o por los empleos, e incluso por los coches. Puede que esa obsesión que algunos muestran por cambiar de automóvil cada año no sea más que una estrategia desesperada para tener algo que recordar.

Mi primer libro, un horrible volumen de entrevistas plagado de erratas, salió cuando yo tenía veinticinco años; mi primer amor lo suficientemente contundente como para marcar época debió de ser en torno a los veinte años. Esto quiere decir que la adolescencia y la infancia se hunden en el magma amorfo y movedizo de tiempo sin tiempo, en una turbulenta confusión de escenas sin datar. En ocasiones, leyendo las autobiografías de algunos escritores, me pasma la cristalina claridad con que recuerdan sus infancias hasta en el más mínimo detalle. Sobre todo los rusos, tan rememorativos de una niñez luminosa que siempre parece la misma, llena de samovares que destellan en la plácida penumbra de los salones y de espléndidos jardines de susurrantes hojas bajo el quieto sol de los veranos. Son tan iguales estas paradisíacas infancias rusas que una no puede menos que suponerlas una mera recreación, un mito, un invento.

Cosa que sucede con todas las infancias, por otra parte. Siempre he pensado que la narrativa es el arte primordial de los humanos. Para ser, tenemos que narrarnos, y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos. Lo que hoy relatamos de nuestra infancia no tiene nada que ver con lo que relataremos dentro de veinte años. Y lo que uno recuerda de la historia común familiar suele ser completamente distinto de lo que recuerdan los hermanos. A veces intercambio unas cuantas escenas del pasado con mi hermana Martina, como quien cambia cromos: y el hogar infantil que dibujamos una y otra apenas si tiene puntos en común. Sus padres se llamaban como los míos y habitaban en una calle con idéntico nombre, pero eran indudablemente otras personas.

De manera que nos inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos inventamos a nosotros mismos, porque nuestra identidad reside en la memoria, en el relato de nuestra biografía. Por consiguiente, podríamos deducir que los humanos somos, por encima de todo, novelistas, autores de una única

novela cuya escritura nos lleva toda la existencia y en la que nos reservamos el papel de protagonista. Es una escritura, eso sí, sin texto físico, pero cualquier narrador profesional sabe que se escribe, sobre todo, dentro de la cabeza. Es un runrún creativo que te acompaña mientras conduces, cuando paseas al perro, mientras estás en la cama intentando dormir. Uno escribe todo el rato<sup>442</sup>.

Esta magnífica apertura va directa al encuentro de las expectativas de los lectores. En las primeras líneas, Montero se identifica a sí misma citando algunos hitos vitales bien conocidos por su público (la salida de *Te amaré como una reina* y su primer volumen de entrevistas). A continuación, establece una irónica reflexión sobre la clase de libro de memorias que el lector puede esperar encontrarse aquí: ni recreaciones idílicas de la infancia ni detalladas descripciones familiares. Montero se declara una escritora desmemoriada y aborrece del exceso de convencionalismo que caracteriza el género autobiográfico. En concreto, se mofa de los excesos del realismo y opta por la posmoderna opción de asumir que no es posible acceder de forma objetiva a la realidad ni al pasado sin un trabajo más o menos consciente sobre la memoria («una no puede menos que suponerlas una mera recreación, un mito, un invento»). La madrileña se remonta así —a través de los postulados posmodernistas de Barthes durante los años setenta— a la posición epistemológica que ha trastocado la creencia tradicional de que una investigación histórica racional permita llegar a un conocimiento auténtico del pasado<sup>443</sup>. Es decir, cualquier esfuerzo cognoscitivo estaría mediado por la cultura y por el lenguaje. Partiendo de esta postura, Montero puede afirmar que toda noción personal procede de una recreación narrativa similar a la de cualquier ficción literaria: «nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos».

Por supuesto, semejante afirmación no implica que la madrileña niegue la posibilidad de conocer el devenir histórico, más bien subraya las dificultades de acceder a la Historia de manera neutral y la influencia del discurso sobre la materia narrada<sup>444</sup>. La tesis que se expone ya en este extracto y que Montero tratará de demostrar a lo largo del libro se basa, pues, en esta asunción de la ficción como única fuente de conocimiento sobre el mundo y sobre uno mismo. «Para ser, tenemos que narrarnos», o en otras palabras, me narro luego existo. De todos los libros que conforman esta antología, *La loca de la casa* expone con mayor rotundidad que ningún otro la teoría posmoderna sobre la quimera

442 *Ibid.*, pp. 9-11.

443 M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes, *Crítica del pensamiento literario*, op. cit., pp. 281 y ss.

444 «Yo creo que hay que intentar reconstruir el pasado para que no podamos reinventarnos el pasado con esa alegría imaginativa que nos caracteriza. Hay que intentar ser lo más fieles posibles a las diferentes voces del pasado, desenterrarlas», en «La pasión es un invento», *art. cit.*, p. 7.

de acceder de forma directa a la realidad, y en especial, al pasado. De ahí, la consecuente dependencia de la recreación imaginaria como base de la memoria y de la propia personalidad. Sólo el lenguaje narrativo permite crear cadenas de causa y efecto que ordenen el caos de los eventos diarios y perfilen las brumas del recuerdo. Así, al negar la posibilidad de conocer una realidad objetiva, Montero acaba por igualar la vida a la ficción, de modo que los humanos se convierten en «autores de una única novela cuya escritura nos lleva toda la existencia». Mediante estas reflexiones, Montero justifica desde la primera página el complejo juego de autorrecreación que llevará a cabo en el libro, pues éste se presenta como parte de la invención personal que todos los humanos practican en su vida cotidiana.

Para apoyar sus tesis, la madrileña cuaja su discurso con reflexiones sentenciosas («Cosa que sucede en todas las infancias, por otra parte») y usa el plural para incluir al lector («en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento»). Luego, acude a su experiencia privada para argumentar su posición, pues asegura que al comparar sus recuerdos de infancia con los de su hermana sale a la luz la subjetividad absoluta del recuerdo<sup>445</sup>. Por supuesto, Montero recurre aquí a un engañoso giro ficcional, ya que apoya su reflexión recurriendo a su imaginaria hermana Martina.

En este punto, surge de forma inevitable la cuestión de quién habla en el texto —si la propia Montero en cuanto autora, o si la voz ficticia de una narradora—, y por ende, a qué género se debe asignar este supuesto ensayo sobre literatura. Si se piensa que la autora toma la voz para expresarse directamente, el texto responderá a los estándares de la no-ficción y a los criterios de verdad o mentira aplicables a las manifestaciones referenciales (de modo que se consideraría por tanto que Montero miente al hablar de su hermana y de sus relaciones con M.). Si se considera que la autora elabora más bien una máscara ficticia, todo el texto entrará en el mundo independiente de lo imaginario y lo verosímil. En este caso concreto, el memorialismo fingido de muchos pasajes del libro y el retrato paródico que Montero elabora de sí misma parecen inclinar la balanza hacia el territorio de lo ficticio. Así lo entiende también Fernando Valls cuando se pregunta:

¿Narra, entonces, Rosa Montero? Pues no, más bien lo hace un personaje que podría definirse como un ser híbrido entre la realidad de la autora y el producto de

---

445 Un recurso presente también en *Estatua con palomas*, obra incluida en este corpus, donde Luis Goytisolo dedica numerosas páginas a contradecir y matizar los recuerdos de sus hermanos Juan y José Agustín.

su invención, aunque sus opiniones personales y literarias sean las mismas que las de la autora. Nos encontramos, por tanto, ante un ensayo atípico que se vale de las artes habituales de la ficción<sup>446</sup>.

En efecto, la confusa identificación entre narradora y autora arroja este texto al territorio de la ficción, o mejor aún, al de la autoficción. El modo del comentario extratextual predominante en el libro garantiza cierta inseguridad sobre el origen de la voz que dirige el texto, y arroja dudas sobre los pasajes biográficos. La ambigüedad consciente con que se organiza el conjunto consigue un efecto de confusión que acaba por anular cualquier pacto referencial con el lector. En este sentido, el ensayo de Montero se acerca de forma evidente a la ficción, por más que no exhiba ningún tipo de trama, y de que tampoco esté protagonizado por personajes independientes, dos de las características más definitorias de la novela.

Respecto a la falta de argumento, *La loca de la casa* se desliza en una atemporalidad total, donde el presente de enunciación narrativo se impone de manera constante sin avanzar hacia ninguna conclusión. Al igual que suele suceder en la autoficción ensayística de Marías o Vila-Matas, la voz del narrador domina la obra en un reflexionar continuo cuyo único propósito parece perpetuarse a sí mismo. A lo sumo, la sucesión de capítulos acabaría por encontrar un desenlace engañoso en el *post scriptum* que remata el libro. En ese paratexto, la autora toma voz y revela por fin la clave para descifrar el texto: todo aquello que parece una confesión debe ser interpretado como pura ficción. De este modo, no sólo se niega al lector ningún desarrollo teleológico sino también una conclusión cerrada. Pero esta ausencia final converge de nuevo con la poética personal de Montero, quien concibe la vida como un caos desordenado que sólo la novela puede imitar: «La realidad siempre es así: paradójica, incompleta, descuidada. Por eso el género literario que prefiero es el de la novela, que es el que mejor se pliega a la materia rota de la vida. La poesía aspira a la perfección; el ensayo, a la exactitud; el drama, al orden estructural. La novela es el único territorio literario en el que reina la misma imprecisión y desmesura que en la existencia humana»<sup>447</sup>.

Por otra parte, aunque la voz de la narradora repasa anécdotas de ciertos personajes, éstos rara vez alcanzan voz propia. Ni siquiera existe aquí, como suele suceder en la autobiografía y en la autoficción de corte más memorialista, un desdoblamiento de la narradora en un personaje infantil independiente. La Montero adulta no se retrata con claridad en una niña que viva en un segundo

<sup>446</sup> Fernando Valls, «Novios y libros», *Quimera*, 241 (2004), pp. 75-77, p. 76.

<sup>447</sup> *Op. cit.*, p. 145.

nivel de narración intradieética. Al contrario, las breves apariciones del «yo» infantil de Montero apenas llegan a conformar un pasado que pueda ser recuperado; de hecho la propia narradora anuncia desde el principio (como pudo verse en el extracto anterior) que su memoria infantil es un espacio confuso y olvidado. A este respecto, las únicas otras incursiones en la vida privada de la autora están constituidas por una anécdota sobre la desaparición de Martina de la casa paterna y por las tres versiones del encuentro sexual con el misterioso M. Es decir, se trata de exploraciones puramente imaginarias del pasado.

En definitiva, el libro compone un retrato intelectual de Montero y proporciona diversos datos sobre su vida real, junto con otros sucesos abiertamente inventados que resultan ser sin embargo los más significativos. Pero si la madrileña se muestra cauta en cuanto a las revelaciones personales, sí admite explayarse sobre sus preocupaciones literarias. Además de enumerar influencias y maestros, Montero se demora en detallar los cauces que toma para ella el proceso creativo, insistiendo sobre todo en la pujanza de la imaginación en su prosa.

Yo también me he inventado mis propias categorías; una de ellas, por ejemplo, es la que divide a los escritores entre memoriosos y amnésicos. Los primeros son aquellos que están haciendo un constante alarde de su memoria; probablemente son seres nostálgicos de su pasado, es decir, de su infancia, que es el pasado primordial y originario; sea como fuere, los memoriosos comparten un estilo literario más bien descriptivo, reminiscente, lleno de muebles, objetos y escenarios cargados de significado para el autor y dibujados hasta el más mínimo detalle, porque se refieren a cosas reales pétreamente instaladas en el recuerdo: sillas taraceadas, jarrones venecianos, meriendas veraniegas en apacibles parques.

Los autores amnésicos, en cambio, no quieren o no pueden recordar; seguramente huyen de su propia infancia y su memoria es como una pizarra mal borrada, llena de chafarrinones incomprensibles; en sus libros hay pocas descripciones detallistas y suelen tener un estilo más seco, más cortante. Se concentran más en lo atmosférico, en las sensaciones, en la acción y la reacción, en lo metafórico y emblemático. Un autor obviamente memorioso es el gran Tolstoi (es un escritor tan monumental que puede servir como ejemplo de muchas cosas); un autor amnésico es el maravilloso Conrad de *El corazón de las tinieblas*, una novela que, pese a reproducir casi punto por punto una experiencia real del escritor, no tiene nada que ver con lo rememorativo y lo autobiográfico: cuando Conrad habla de la selva no está describiendo la selva del Congo Belga, sino La Selva como categoría absoluta, y ni siquiera eso, porque esa jungla enigmática y horriblemente ubérrima representa la oscuridad del mundo, la irracionalidad, el mal fascinante, la locura.

[...] Yo también soy una amnésica perdida; de lo que se deduce, supongo, que yo también estoy huyendo de mi infancia. Sea por esta razón, o porque simplemente tengo deterioradas las neuronas, lo cierto es que mi memoria es catastrófica, hasta el punto de que llego a asustarme de mis olvidos. Libros leídos, personas y situaciones que he conocido, películas vistas, datos que algún día aprendí, todo se confunde y se enreda por ahí dentro. De hecho, cuando transcurre cierto tiempo,



pongamos veinte años, de algo que recuerdo, a veces me resulta difícil distinguir si lo he vivido, o lo he soñado, o lo he imaginado, o tal vez lo he escrito (lo cual indica, por otra parte, la fuerza de la fantasía: la vida imaginaria también es vida).

En *Matar a Víctor Hugo*, el primer volumen de sus memorias, el periodista y poeta Iván Tubau cuenta que la muerte de Franco le pilló en el festival de cine de Benalmádena. El también periodista Juan Ignacio Francia aporreó la puerta de su habitación a las seis y media de la mañana; venía a comunicarle el fallecimiento del general y a reclamar la botella de champán que los amigos habían metido en la nevera de Tubau en previsión del acontecimiento. En el libro, Francia le dice al somnoliento Iván:

—Vamos a la playa a celebrarlo. Con Rosa Montero, que ya está lista. Y los dos sevillanos. Quedamos en recogerles en su apartamento, un poco más abajo en la ladera, ¿no? En tu dos caballos o en el Mehari de Rosa. Yo creo que cinco cabremos mejor en el Mehari.

Y Tubau continúa diciendo: «Nos fuimos a la playa los cinco en el Mehari de Rosa, nos fumamos unos porros, bebimos el champán, nos hicimos fotos con la cámara de uno de los sevillanos. Nunca volvimos a verlos. Ni vimos las fotos. Tal vez sea mejor así, pero a veces me pica la curiosidad. Creo que en una de las fotos Rosa y yo, o Ignacio y yo —en cualquiera de las hipótesis yo, mea culpa— levantamos el índice y el corazón haciendo la V de la victoria. Todavía me abochorno cada vez que lo pienso».

Estoy segura de que Iván Tubau está en lo cierto cuando cuenta todo esto (sin duda este hombre pertenece al género memorioso, qué tío), pero cuando lo leí me quedé horrorizada, porque yo no recordaba absolutamente nada. Sé que en el momento de la muerte de Franco yo estaba cubriendo el festival de Benalmádena para la revista *Fotogramas*; sé que el festival se interrumpió por duelo oficial un par de días; me acuerdo perfectamente de Juan Ignacio e Iván, dos tipos estupendos a los que por entonces veía bastante, y guardo incluso la vaga memoria de una feliz comida al sol con los amigos, en la terraza de algún chiringuito, devorando pescaditos fritos y disfrutando de una sensación de libertad y alivio, de emocionada y burbujeante expectativa. Pero de aquel viaje a la playa no queda el menor rastro en mi cabeza; no tengo ni idea de quiénes podían ser esos dos sevillanos ni era consciente de que me hubieran hecho fotos ese día. Y, sin embargo, y para mayor escalofrío, era una fecha única, una ocasión histórica. Estoy segura de que, mientras brindaba con champán junto al plácido mar, me decía a mí misma: «Esto no voy a olvidarlo jamás». Así se van perdiendo los días y la vida, en el despeñadero de la desmemoria. La muerte no sólo te espera al final del camino, sino que también te come por detrás.

[...] Aparte de esto, en ocasiones también recorro a una teoría personal probablemente peregrina pero consoladora: pienso que tal vez la imaginación compita contra la memoria para apoderarse del territorio cerebral. Puede que uno no tenga cabeza suficiente para ser al mismo tiempo memorioso y fantasioso. La loca de la casa, inquilina hacendosa, limpia los salones de recuerdos para estar más ancha<sup>448</sup>.

La valiosa distinción establecida aquí entre «escritores memoriosos y amnésicos» ofrece una puerta de acceso excepcional a los aspectos más cruciales de la poética de Montero. La oposición entre estos dos modos de comprender

448 *Ibid.*, pp. 204-207.



lo literario, y su decidida asunción de una escritura desmemoriada, permiten acercarse desde un nuevo enfoque a las inquietudes de la madrileña y a las posiciones posmodernas que defiende en su quehacer literario. En este sentido, al igual que sucedía en el primer capítulo, el realismo ruso —ahora representado por Tolstoi— se presenta como la encarnación de la morosidad memorística que tanto desdeña Montero. El tono detallado de la descripción doméstica e intimista típico de esa corriente aparece ante la escritora como un cerco a la imaginación. Sobre todo porque la fantasía debe plegarse a la recreación de objetos particulares de importancia privada y escasa trascendencia simbólica. De hecho, motivos literarios repetidos hasta la saciedad por el realismo —como el tópico de la idílica infancia rusa— mostrarían hasta qué punto los esfuerzos por doblegar la imaginación a una copia mimética de la realidad resultan, a pesar de todo, inútiles. Frente a esta nostalgia continua del pasado, Montero opone la literatura de los escritores amnésicos, entre los que ella misma se cuenta. Una escritura seca y desprovista de anécdota biográfica que trata de abarcar todos los significados posibles en una sola enunciación. Desde esta óptica, el desinterés de la madrileña por la recreación referencial del pasado acaba por constituirse en una filosofía creativa enraizada en una larga tradición literaria. Conrad es de hecho mencionado como el máximo exponente de esta tendencia, gracias a su magistral uso de los materiales autobiográficos para componer escenas y ambientes simbólicos. El fin último de esta postura radicaría, por tanto, en un esfuerzo por despegarse de los materiales excesivamente anecdóticos de la vida para conservar sólo el corazón de las experiencias. En otras palabras, se trataría de partir de la cotidianeidad para explorar los alejamientos metafóricos que permite la ficción.

Aunque esta notoria oposición entre memoriosos y amnésicos no se exponga de manera explícita hasta casi el final del libro (ya en el capítulo diecisiete), la antítesis opera ya desde el comienzo del volumen gracias a la contraposición entre Martina y Rosa. De forma simbólica, la supuesta gemela de Montero encarna el punto de vista de los memoriosos gracias a su capacidad para ordenar la vida, sentirse cómoda en su cotidianeidad y crear un entorno de paz doméstica donde quiera que vaya. Por el contrario, Rosa se describe a sí misma como un ser que vive sobre todo en su mundo imaginario, incapaz de adaptarse del todo a la vida diaria y las cuestiones más mundanas de la existencia. «Martina, en fin, es una hacedora, y yo soy sólo palabras»<sup>449</sup>, concluye Montero. Esta oposición describe no ya sólo una actitud vital, sino sobre todo un punto de vista creativo. Mientras la oscura hermana gemela representa el apego excesivo a la descripción de lo verdadero que domina en la narrativa realista, Rosa se erige como escritora

---

449 *Ibíd.*, p. 95.

entregada a los desórdenes y azares de la imaginación. Por ende (además de ejercer de benigno *Doppelgänger*), el personaje de Martina funciona a lo largo de la novela como una suerte de figura heterónima de Montero; es una encarnación de la escritora en que Rosa se podría haber convertido de haber seguido el camino de los escritores «memoriosos». Su detallada proyección biográfica cumple una función clave en la teoría poética de Montero, pues ayuda a situar su trabajo en una tradición novelística específica.

Para argumentar mejor su tesis sobre los dos tipos posibles de escritores, la madrileña recurre de nuevo a la estrategia ensayística del caso particular. En concreto, ejemplifica sus ideas con una anécdota sobre su desmemoria en un momento tan fundamental como la muerte de Franco. Para sorpresa de la misma autora, los eventos de aquella histórica noche se pierden en la negrura del olvido, de la que sólo tiene alguna noticia por autobiografías ajenas. Este hueco inesperado no sólo habla de la arbitrariedad del recuerdo, sino que logra poner en entredicho la fiabilidad de otras memorias de la escritora. Pues como ella misma concluye, el paso del tiempo acaba por emborronar el recuerdo en una amalgama subjetiva: «a veces me resulta difícil distinguir si lo he vivido, o lo he soñado, o lo he imaginado, o tal vez lo he escrito». Por tanto, la memoria personal se plantea de nuevo como un cúmulo de asociaciones más o menos subjetivas donde la imaginación establece un diálogo con el recuerdo. Y en el caso de Montero, la narradora asegura que su fantasía ha ganado la batalla a la reminiscencia del pasado («La loca de la casa, inquilina hacendosa, limpia los salones de recuerdos para estar más ancha»).

De estas reflexiones se colige que la tarea del escritor desmemoriado no consiste en plasmarse a sí mismo de forma directa, sino en desarrollar los múltiples «¿y si...?» que configuran las disyuntivas de la vida. Es decir, crear historias ficticias que reutilicen con libertad los materiales autobiográficos de que parte toda escritura. Mediante esta estrategia, la ficción contrafáctica se libera de la rémora del recuerdo nostálgico para plantear —como en el caso de Conrad— exploraciones metafóricas sobre la realidad y sobre uno mismo. Por eso, en el último capítulo del libro se concluye: «Alcanzar la distancia exacta con lo que cuentas es la mayor sabiduría de un escritor; tienes que conseguir que lo que narras te represente, en tanto que ser humano, de un modo simbólico y profundo, del mismo modo en que los sueños lo hacen; pero todo eso no debe tener nada que ver con lo anecdótico de tu pequeña vida»<sup>450</sup>. Siguiendo estos principios, en *La loca de la casa* se exploran mediante tres versiones alternativas de una misma experiencia las múltiples consecuencias de un solo evento vital. Pero más que ningún otro elemento, la imaginaria hermana gemela

450 *Ibid.*, pp. 242-244.

será la pieza clave que aglutine el trasfondo intelectual que cruza todo el libro. Imagen palpable de la vertiente esquizofrénica de los escritores, símbolo de la narración memorística centrada en la cotidianeidad del recuerdo y reflejo de la vida hipotética que podría haber llevado Montero, la impenetrable Martina representa un espejo convexo en el que se refleja la escritora. La figura de este personaje tiñe por tanto el autorretrato intelectual de la madrileña, arroja algunas pistas falsas sobre su peripecia biográfica y constituye, en definitiva, una prueba de la profunda influencia que los entes imaginarios ejercen sobre la vida.

En resumen, cabe concluir que *La loca de la casa* se centra en explorar la escasa huella que la vida real imprime en la memoria, pero sobre todo, incide en la fuerza de la experiencia imaginaria sobre el recuerdo. Lo imaginado, lo soñado y lo escrito alcanzan el mismo estatus que lo verídico, ya que sus influencias en la vida humana resultan equiparables.

El ser humano no podría vivir sin imaginación. Somos criaturas fundamentalmente fantasiosas e imaginativas, incluso aquella persona, que estoy segura que todos conocemos, que te dice: «Yo no tengo nada de imaginación y por eso no me gusta leer novelas». Esas personas no se dan cuenta de que toda su vida está basada en la fabulación, porque el relato que nos hacemos de la propia vida es un cuento, entretejido de mentiras. Si tú recuerdas hoy algo de tu infancia, nada tendrá que ver si eso mismo lo recuerdas dentro de veinte años, ni con lo que recordarías veinte años atrás. En realidad nuestra biografía es un invento que nos hacemos y cocinamos con la imaginación. Sin esa imaginación básica en la construcción de la mirada del mundo y de nosotros mismos, el ser humano no podría sacar un mínimo sentido al caos del mundo. La imaginación nos rescata, nos completa la existencia, da cierto sentido al desorden, nos hace sobrevivir, nos hace ser quienes somos<sup>451</sup>.

En esa tendencia de la mente humana a la fantasía se origina *La loca de la casa*. Queriendo ser un libro sobre pensamientos literarios, el volumen acaba por componer un homenaje a la imaginación y un análisis de su influencia sobre otros aspectos no relacionados sólo con la escritura. Por eso, tras gestar durante tantos años estas páginas, Montero acaba por extrapolar los procesos de la imaginación a la vida cotidiana. De hecho, el juego con la desmemoria y la recreación inherente al pasado se aplica aquí a la propia autora y narradora, quien somete su biografía y la de sus escritores favoritos a un proceso de ficcionalización para dar ejemplo de estas ideas.

En este sentido, a pesar del complejo trasfondo filosófico del volumen, Montero no se deja llevar por ningún academicismo o circunloquio. Al

---

451 «La pasión es un invento», *art. cit.*, p. 7.

contrario, esa aparente sinceridad del discurso coloquial en primera persona alcanza a ser el mejor argumento de las posmodernas tesis expuestas. Mediante este subterfugio el texto logra burlar cualquier escepticismo lector, pues sólo a la mitad del libro se revelará la naturaleza ambigua del retrato. La delusoria disposición del texto —con sus tres versiones intercaladas de una misma anécdota— amplía la cooperación receptora hasta el punto de dejar en manos del lector la posible identidad de la autora y la narradora. Y del mismo modo, quedan abiertas las posibilidades de asignación genérica del conjunto, que se mueve con perfecta soltura entre el ensayo, la autobiografía y la novela.

Mediante estos recursos heterogéneos, *La loca de la casa* se convierte en un artefacto autoficticio. Su ambigua construcción supone un aviso acerca de la verosimilitud de toda narración y la artificiosidad de cualquier recuerdo. Pero sobre todo, Montero manifiesta aquí la misma obsesión por el paso del tiempo que mostraran también Llamazares en *Escenas de cine mudo* o Marías en *Negra espalda del tiempo*. Con la diferencia de que si el leonés confiaba en el poder de las imágenes y los objetos para rescatar algunos recuerdos de la irreversible devastación del tiempo, la madrileña asume resignadamente su «amnesia». Y si Marías incidía en naturaleza metafórica del lenguaje que impide la objetividad testimonial, Montero llega al extremo de plantear la recreación imaginaria como un asunto ligado de forma inextricable a la condición humana misma. En este sentido, *La loca de la casa*, tras su tono autoperódico y lúdico, trata de asumir la fragilidad del recuerdo, así como la influencia del discurso narrativo sobre la comprensión final de las experiencias. Puesto que la recuperación imaginaria de la memoria ordena los dispersos eventos vitales en una narración coherente, la imaginación debe ser considerada fuente primordial de la personalidad.

### 6.11. Paloma Díaz-Mas: *Como un libro cerrado* (2005)

Paloma Díaz-Mas (Madrid, 1954) ha compaginado de forma exitosa su faceta como filóloga con su quehacer de escritora. Su carrera literaria empezó cuando contaba apenas dieciocho años con un volumen de relatos (*Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos*, 1973), una pieza teatral (*La informante*, 1983) y una novela (*Tras las huellas de Artorius*, 1985). Sin embargo, el salto definitivo al reconocimiento literario tuvo lugar al convertirse en finalista del Premio Nacional de Narrativa en 1987 con una colección de relatos titulada *Nuestro milenio*. Fue también finalista en la primera convocatoria del Premio Herralde de Novela con una erudita parodia de los relatos de caballería, *El rapto del Santo Grial* (1984), y finalmente acabaría conquistando el galardón gracias a su obra más conocida, *El sueño de Venecia*, en 1992. En ese mismo año, también vería la luz su libro de viajes *Una ciudad llamada Eugenio*, fruto de sus experiencias como profesora universitaria en Oregón en 1988 y 1990. Posteriormente, volvió al género histórico con *La tierra fértil*, también finalista del Premio de la Crítica de 1999. *Como un libro cerrado* (2005), el texto que ocupará las siguientes páginas, es un libro de memorias centrado de manera exclusiva en la formación literaria de Díaz-Mas.

A pesar de que su carrera está sembrada de galardones, y de que *El sueño de Venecia* despertara el interés de la crítica, el trabajo de la madrileña ha mantenido siempre un tono pausado y discreto. Rafael Mérida-Jiménez apuntó diversas razones para la ausencia de Díaz-Mas del canon más notorio de novelistas españoles contemporáneo, ante todo, su desinterés por los temas feministas habituales entre sus compañeras de generación<sup>452</sup>. Lo cierto es que la propia escritora ha antepuesto su carrera de investigadora a su faceta de novelista, un privilegio que le ha permitido desentenderse de presiones editoriales y dedicar sus esfuerzos a géneros tan heterogéneos como el relato, el drama, la novela, el libro de viajes o el ensayo. Pero ha sido en la novela histórica donde Díaz-Mas ha destacado por su prosa imaginativa y por los vastos conocimientos filológicos que translucen sus tramas. Ese interés por lo histórico, y por sus posibilidades de recuperación, se encuentra en la raíz de la narrativa de la madrileña.

En efecto, la propia Díaz-Mas ha reconocido que —aun de forma inconsciente en sus inicios— hay varios aspectos de la historiografía que la han

---

<sup>452</sup> Rafael M. Mérida-Jiménez, «El medievalismo fértil de Paloma Díaz-Mas», *Lectora*, 7 (2001), pp. 127-133, p. 128.

obsesionado desde que empezara a escribir («un tema que en mis primeras obras aparecía como un registro cualquiera entre otros se ha ido convirtiendo en la nota dominante de mi escritura»<sup>453</sup>; véase anexo 16). Esas preocupaciones subyacentes a su narrativa versan sobre el conflicto de la razón y la subjetividad en el estudio de la Historia, y ella misma las resume en tres puntos: la tergiversación del pasado, las lagunas documentales y la imposibilidad del investigador para reconstruir la Historia con los medios a su alcance. En la práctica, estos tres aspectos se resuelven en el interés de Díaz-Mas por las vidas privadas y anónimas que azarosamente pudieron determinar el transcurso de la historia, por los azares que llevan a que unos documentos o recuerdos se conserven y otros se pierdan (variando así la visión que tenemos del pasado), y por el peligro de las mistificaciones historiográficas. La preocupación fundamental que late por tanto en los escritos de la madrileña se funda en las casualidades que deciden el devenir histórico, y sobre todo, en la precariedad de las imágenes sobre el pasado que elaboramos. Por supuesto, este relativismo ha influido de forma absoluta en la narrativa de la madrileña:

En mis narraciones nunca trato de reconstruir lo que sucedió realmente o imaginar cómo pudieron vivir los personajes verdaderos que han pasado a la posteridad; por tanto, no son históricas en el sentido documental del término. Pero todo lo que he escrito hasta ahora está presidido por dos preocupaciones profundamente históricas: por un lado, el interés por imaginar y recrear la vida (y cuando digo vida, quiero decir vida cotidiana de gentes anónimas) de otras épocas; por otro, la duda acerca de si realmente podemos reconstruir de forma veraz la Historia con los medios a nuestro alcance.

La Historia es una selección de recuerdos: sólo es histórico aquello de lo que hemos guardado memoria. Pero esa selección de recuerdos lleva aparejada, necesariamente, un cúmulo de olvidos. Y desde ese momento, historiar es inevitablemente tergiversar: se seleccionan unos hechos, unas figuras, unos procesos y se desechan otros igualmente reales y existentes, pero que por una u otra razón han caído en el olvido o se consideran irrelevantes. Si se diese una inversión de términos, si hubiésemos olvidado lo que recordamos y recordado lo que pasó al olvido, los sucesos históricos hubieran sido los mismos, pero nuestra visión de la Historia sería muy distinta. Por tanto, la subjetividad y el azar configuran en gran medida nuestra visión del pasado<sup>454</sup>.

Díaz-Mas se posiciona aquí bajo el signo de la filosofía del Giro Lingüístico de White o LaCapra, cuyo relativismo cuestiona la idea de que una investigación historiográfica racional pueda ofrecer un conocimiento veraz del pasado<sup>455</sup>.

453 Paloma Díaz-Mas, «Memoria y olvido en mi narrativa», *Romanica Gandensia*, XXVII: *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Patrick Collard (ed.), Ginebra, Droz, 1997, pp. 87-97, p. 97.

454 *Ibid.*, p. 87.

455 Para un análisis sucinto de estas cuestiones véase J. Aurell, «Los efectos del Giro Lingüístico en la historiografía reciente», *art. cit.*, esp. pp. 6-7.



Si el azar determina la supervivencia de los documentos de los que parte el investigador, la forma de discurso impone además un marco subjetivo al alcance de la reconstrucción histórica. De ahí que la categórica aserción «historiar es inevitablemente tergiversar» alcance un significado profundo en la narrativa de Díaz-Mas. Se trataría, en definitiva, de asumir la narratividad implícita a cualquier esfuerzo historiográfico.

Por supuesto, esta preocupación por la relación entre memoria, ficción e historia no sólo se refleja en la novelas de corte histórico de Díaz-Mas, sino que también aparece en su libro de viajes *Una ciudad llamada Eugenio*. En el prólogo de dicha obra se plantea la necesidad de escribir para guardar memoria de lo vivido, es decir, como manera de historiar la propia experiencia; y se analiza también la contienda entre la palabra y la imagen como documentos históricos más auténticos. Pero si la narradora dice escribir el libro para perpetuar lo vivido antes de que su recuerdo sea sustituido por las imágenes de las fotografías que hizo durante la estancia, su esfuerzo acabará por resultar malogrado, pues al final deberá confesar que ahora sólo recordará lo que ha escrito.

Posteriormente, el creciente interés de Díaz-Mas por la subjetividad del recuerdo y las interpretaciones históricas desembocó en un libro que revisa su propio pasado. *Como un libro cerrado* supone un paso lógico en el esfuerzo de la madrileña por comprender los resortes intelectuales que determinan el recuerdo privado y colectivo. Si la Historia ya se revelaba ajena a toda reconstrucción veraz mediante documentos e investigaciones, la recuperación del pasado biográfico también se verá sometida a importantes dificultades. Más allá de la evidente fragilidad del recuerdo, el propio método de selección y narración autobiográfico implica, por supuesto, una manipulación («se seleccionan unos hechos, unas figuras, unos procesos y se desechan otros igualmente reales y existentes»). Estas premisas metodológicas explican la naturaleza de *Como un libro cerrado*; un libro que, si por un lado se esfuerza en ser de todo punto fiel al pasado, también admite la artificiosidad de su empeño.

En concreto, en *Como un libro cerrado* Díaz-Mas aborda un repaso a su formación como escritora durante su infancia y primera juventud. Ahora bien, más allá del tópico autobiográfico sobre el origen de la vocación literaria, este libro también se centra en otros aspectos menos habituales del aprendizaje del oficio de novelista. Mediante anécdotas infantiles de apariencia trivial, Díaz-Mas ahonda en su progresivo descubrimiento del significado de la ficción y en su familiarización con la escritura y la lectura. Por ejemplo, cómo un juego de la infancia determinaría mucho después su vocación literaria, cómo un cuento oído a su familia ha influido luego en su imaginación, cómo la letanía de las oraciones que recitaba en la escuela despertaron su sentido del ritmo poético o



cómo su riqueza léxica proviene sobre todo de lo que aprendió haciendo recados en un mercado de barrio. Cada uno de los breves capítulos independientes que componen el volumen aborda una anécdota infantil o juvenil de la vida cotidiana de Díaz-Mas, y analiza la repercusión que aquellos momentos tuvieron sobre su futuro ejercicio creativo. El objetivo, por tanto, consiste en profundizar en la influencia de los sucesos diarios y en rescatar los azares pasados que han quedado escondidos con el transcurrir del tiempo.

En este sentido, *Como un libro cerrado* retoma las preocupaciones de la escritora sobre la tergiversación del pasado centrándose ahora en la memoria personal. Para ello, el libro se debate entre dos posiciones. Por un lado, se trata de establecer un pacto de lectura confesional apoyado por numerosos detalles contextuales y, sobre todo, por las abundantes fotografías familiares de la infancia de Díaz-Mas que ilustran la cubierta, las solapas y varios capítulos. Por otro lado, el libro aporta datos sólo sobre un periodo de vida muy limitado y dispone el material en torno a pequeños núcleos temáticos independientes que siguen un orden cronológico impreciso. A este respecto, si el tono del texto responde al tradicional estilo autobiográfico (voz homodiegética que habla de forma directa desde un presente de escritura no identificado y desde el que se retrotrae al pasado), su disposición estructural recuerda a la colección de estampas pintadas en *Escenas de cine mudo* por Julio Llamazares. Una recopilación de imágenes grabadas en la memoria que, como si de fotografías se tratara, dan cuenta de la evolución personal y el contexto social en que se desarrolló la autora.

En el breve prólogo que inaugura el libro, se explica que éste surgió a raíz del regreso de la escritora a su casa de la infancia en Madrid. La vuelta le hace consciente de los recuerdos que había perdido con la larga ausencia y la distancia, pero al recorrer los viejos lugares también logra que las memorias vuelvan a la superficie. A continuación, advierte que su propósito con este libro consiste en sincerarse sobre la raíz profunda de su personal poética creativa («He intentado poner aquí algunas de esas verdades que, por vergüenza, nunca decimos»). Es decir, el repaso biográfico acometido trataría de plasmar un proceso de aprendizaje tan mundano que todavía no ha podido confesar en ninguna entrevista por temor a parecer arrogante. Ante las típicas preguntas que configuran la imagen pública de un autor (¿desde cuándo escribe?, ¿cómo nació su vocación literaria?, ¿qué lecturas le influyeron más?, ¿cuál es su concepción de la literatura?, etc.), la madrileña confiesa que los escritores nunca pueden contestar con la verdad, pues ésta es tan sencilla que parecería falsa. «Así que nos inventamos respuestas aceptables, creíbles e impostadas, para no decir esas verdades tan sencillas que resultan imposibles de creer»<sup>456</sup>. Es decir, Díaz-Mas

456 *Como un libro cerrado*, op. cit., p. 8.

se ve obligada a recurrir a la literatura en su esfuerzo por plasmar una verdad de manera verosímil. Por tanto, *Como un libro cerrado* recopilará numerosos hitos cotidianos cuya transcendencia sólo puede comprenderse al pensarlos de forma retrospectiva. Hojear el primer libro, leer tebeos, asentar el concepto de ficción frente al de realidad, aprender a redactar, escribir un cuento para encandilar a las compañeras de clase... son eventos cuyo alcance sólo se vislumbra desde el presente.

Esta capacidad de Díaz-Mas para mirar el mundo diario en términos literarios desmitifica la figura impostada del autor profesional. Su autorretrato huirá por tanto de los estereotipos románticos y las máscaras adulteradas detrás de las que se suelen esconder tantos escritores (más aún aquéllos dedicados al artificioso juego de la autoficción). Con humildad, la madrileña devuelve el quehacer narrativo al mundo de las prácticas cotidianas y las manifestaciones populares más espontáneas.

Teníamos entre cinco y siete años y, por tanto, estábamos en la clase llamada *de pequeñas*, en la que nos agrupábamos una treintena de niñas sentadas en torno a cuatro grandes mesas. Había una sola maestra para todas, lo cual quiere decir que una misma persona tenía que atender a alumnas de muy distintos niveles: desde las que apenas empezaban a deletrear hasta las que —con siete años— estudiaban abstrusos conceptos teológicos en el catecismo de preparación de la primera comunión (por ejemplo: «—¿Cómo se realizó la Encarnación del Hijo de Dios? —La Encarnación del Hijo de Dios se realizó formando el Espíritu Santo, de las purísimas entrañas de la Virgen María, un cuerpo perfectísimo, y creando un alma nobilísima, que unió a aquel cuerpo; y de esta forma, el que antes era sólo Dios, sin dejar de serlo, quedó hecho hombre.» Aún me acuerdo de memoria).

El hecho de que una sola maestra tuviese que enseñar simultáneamente que la *eme* con la *a* dice *ma* y que el Espíritu Santo formó de las entrañas de la Virgen un cuerpo perfectísimo para unirlo a un alma nobilísima, obligaba a nuestra profesora a itinerar de mesa en mesa supervisando deberes, corrigiendo errores, resolviendo preguntas, ayudando a salir del atolladero de las cuentas a una niña que se había quedado atascada porque no recordaba bien la tabla de multiplicar del nueve; ofreciendo, en fin, una atención personalizada a treinta personitas con muy distinto carácter, nivel de conocimientos, actitud y aptitud para las cosas.

Resultaba inevitable que, mientras atendía a una niña, las demás tuviesen que trabajar por su cuenta, haciendo los deberes que la maestra les había encomendado previamente. Era en esos momentos de aparente descuido en que la *señorita* estaba enfrascada en atender a una niña, cuando las demás aprovechábamos para jugar.

Jugábamos a escondidas, conscientes de nuestra transgresión. Bajo los cuadernos de caligrafía o de dibujo escondíamos los utensilios que nos servían para jugar siempre al mismo juego: el juego de los colegios.

Sí, por increíble que parezca, en el colegio, cuando la profesora no miraba, jugábamos... a que estábamos en el colegio. Pero no en un colegio real, el colegio de verdad en el que, en efecto, nos encontrábamos, sino en un colegio de ficción, un colegio inventado que tenía como característica fundamental que todo era muy pequeño, y era precisamente eso lo que lo convertía en un juego: como lápices,

utilizábamos un cabito de lápiz ya casi acabado, que, a fuerza de sacarle punta, había llegado a ser prácticamente inasible y, por tanto, inmanejable; las gomas de borrar eran los redondeados pedacitos de goma que quedaban después de haber usado mucho el borrador; los cuadernos de verdad eran sustituidos por cuadernos en miniatura, que hacíamos con cuartillas cortadas y dobladas para obtener unos cuadernitos en tamaño dieciseisavo. Aquellos minic cuadernos tenían exactamente la misma disposición tipográfica —aunque manuscrita— y los mismos ejercicios que los que usábamos de verdad —ahí estaba la gracia del juego: en que todo fuese idéntico a la realidad—, para lo cual elaborábamos cuidadosamente los ejercicios imitando los impresos originales: una plana de caligrafía en la que nosotras mismas escribíamos la muestra para que otra niña que hacía de alumna la copiase varias veces; los dibujos simples del cuaderno de dibujo, hechos con siluetas de puntos que, uniéndolos, formaban una figura; más difíciles eran los mapas, pero los calcábamos sobre los mapas reales de nuestro libro de texto, que se llamaba *El parvulito*, y nos quedaban bastante convincentes. Por supuesto, en este colegio de ficción no podía faltar la maestra, papel que era siempre desempeñado por la niña más mandona del grupo. Las demás, dóciles y partidarias del principio de autoridad, seguíamos las directrices de esa maestra también miniaturizada: copiábamos a escondidas, con nuestros lápices minúsculos, los textos que nos leía al dictado; hacíamos las planas de caligrafía y los dibujos que nos mandaba, respondíamos a sus preguntas cuando nos examinaba oralmente y hasta nos dejábamos castigar si habíamos hecho algo mal. Si la profesora —quiero decir, la profesora de verdad, nuestra maestra, no la pequeña usurpadora del juego— miraba hacia nuestra mesa o se acercaba a nosotras, escondíamos precipitadamente, bajo libros y cuadernos, los instrumentos de nuestra pequeña transgresión.

No sé si nuestra profesora conocía aquel juego perverso de jugar a los colegios dentro del colegio, como si no tuviéramos bastante con el colegio auténtico para inventarnos otro ficticio, que cabía y se ocultaba dentro del primero. Es posible que lo supiera todo, que hubiese visto más de una vez esconderse rápidamente en una cajonera un tosco cuadernito de hojillas mal cortadas, en las que *yo amo a mi mama* se repetía en renglones sucesivos. Y es posible que ella misma consintiera aquel juego de espejos, aquellas cajas chinas colegiales, comprensiva y consciente de que a los niños les gusta más la ficción que la realidad y por eso a nosotras nos gustaba, más que el colegio que ella dirigía, el colegio que nosotras mismas habíamos inventado: un mundo dentro del mundo; un mundo cuyo encanto consistía en ser igual que el mundo real, pero en miniatura. Y esa miniaturización era precisamente lo que lo convertía en un mundo imaginado<sup>457</sup>.

Este extracto conforma el capítulo titulado «Realidad y ficción», y supone una buena muestra de la estructura sintética de cada fragmento, donde una anécdota de apariencia intrascendente desemboca en reflexiones profundas sobre la naturaleza de la escritura. En los tres primeros párrafos, la narradora se retrotrae de forma directa a un pasado colectivo donde, aun sin alusiones al contexto histórico general, es posible reconocer la precariedad de la escuela franquista. Con ironía, se introduce sutilmente el ambiente educativo y moral en que se crió la protagonista: la pobreza de las instituciones docentes, la segregación por sexos, la férrea doctrina cristiana, las técnicas de enseñanza

457 *Ibid.*, pp. 42-45.

memorística, etc. Este mundo escolar será retratado en numerosas ocasiones a lo largo del libro en un recorrido vital que abarcará desde parvulitos hasta los primeros cursos universitarios. Pero la madrileña no se centra nunca en los aspectos deprimentes de aquel entorno. Al contrario, Díaz-Mas —profesora ella misma durante muchos años— prefiere destacar los beneficios pedagógicos de aquella educación en contraposición a los usos de la escuela actual. Preocupada por la falta de interés hacia la lectura que exhiben los estudiantes jóvenes de hoy en día, la narradora investiga en su formación y en los mecanismos que le inculcaron en ella su pasión por la literatura. Así, mediante reflexiones ensayísticas acerca del estado de la enseñanza, la narradora irá recordando con admiración la selección de clásicos para las lecturas en clase, las antiguas adaptaciones para niños de textos medievales, la importancia de los contenidos en aquel currículo escolar y los esfuerzos de muchos maestros por transmitir un puñado de pocos pero sólidos conocimientos que acompañarían a la protagonista durante toda su vida. De este modo —en la misma línea contenida que siguiera Martín Gaité en *El cuarto de atrás*— la infancia bajo el franquismo aparece a pesar de todo como un espacio feliz y cercano, donde la posibilidad de disponer de un cabito de lápiz o un pequeño cuaderno en dieciseisavo suponía ya un festín.

En este sentido, a la estrechez del contexto social, el cuarto y quinto párrafos contraponen la feliz amplitud del imaginario infantil. Mediante la alegoría del juego secreto de los colegios, la autora retrata los mecanismos de la ficción colectiva y espontánea que ella misma conoció antes de leer ningún libro. El juego, al que las niñas se entregan con fervor, ofrece una reproducción de la realidad a su medida; y a su vez, ellas mismas se esfuerzan en modificar objetos ordinarios para incorporarlos al universo de su escuela inventada. Así, a pesar de habitar en ambos mundos al mismo tiempo, las niñas no tienen problema en distinguir los límites entre su juego y la realidad, por eso comprenden el alcance de su travesura y esconden sus pequeños libros al aparecer la maestra. Su lúdica puesta en escena de lo cotidiano proyecta así un espacio performativo y con reglas propias. Un mundo fingido que se desarrolla siguiendo de cerca la realidad pero que transgrede sus limitaciones. De este modo, si bien el juego de los colegios copia las estructuras de represión de los adultos (la profesora mandona, las discípulas sumisas, los castigos), también ensancha lúdicamente el universo referencial de las niñas.

Por ello, como resume el último párrafo del capítulo, el juego infantil aparece ante Díaz-Mas como una nueva muestra de las estrechas relaciones entre ficción y vida («un mundo dentro de un mundo»). Pero sobre todo, esta anécdota quiere ilustrar la omnipresencia de lo imaginario en cualquier manifestación de la vida. Las «cajas chinas colegiales» son una *performance* donde la ficción se impone

a la realidad con tal fuerza que incluso la maestra acepta esas transgresiones. Esa versión miniaturizada del mundo se alza por tanto en un espacio habitable y superior incluso a la realidad. Por eso, la fantasía infantil supone una forma de aprendizaje del significado de la ficción que comienza mucho antes incluso de que el futuro escritor aprenda a juntar la *m* con la *a*.

Como sucede en varios de los primeros capítulos del libro, al final se inserta una fotografía en blanco y negro en que Díaz-Mas, de niña, sonríe a una cámara frente a una tarta de cumpleaños. En capítulos posteriores, esas instantáneas familiares tomadas por el padre de la escritora serán cada vez más escasas. Sin embargo, su presencia en los primeros fragmentos, en la portada y la solapa (véase anexo 4) cumple importantes funciones paratextuales a la hora de guiar la comprensión lectora del volumen. Por una parte, el componente visual se suma a la narración autobiográfica para confeccionar un doble retrato intelectual de Díaz-Mas. Y si la voz enunciativa muestra a la narradora madura que construye el texto, las fotografías recuperan a la niña protagonista con una exactitud que sólo las imágenes pueden conseguir.

Es decir, mientras que la omnipresente voz de la narradora se dibuja a sí misma y ofrece una imagen de su «yo» infantil que aparece inevitablemente mediado por sus experiencias posteriores, las fotografías son capaces de transmitir sin mediación la imagen de aquella niña. Esto, por supuesto, redundará también en la fortaleza del pacto de lectura establecido con los lectores. Además, las instantáneas contribuyen a convertir el libro en un artefacto testimonial, un homenaje familiar en el que la muerte del padre de la escritora, narrada en el último capítulo, adquiere una carga emotiva mayor. Pero sobre todo, el diálogo entre palabra e imágenes retoma la pugna —ya explorada por Díaz-Mas en su libro de viajes— entre los diferentes medios de recuperación de la memoria. Tal y como se desarrolla en el capítulo «El ojo que mira», el objetivo de la cámara ofrece una forma única de observar el mundo, pues muestra cualidades imprevistas de los objetos que enfoca. Esos momentos retratados por la cámara se convertirán luego en llaves de acceso a un pasado que, cada vez más, se recordará a partir de lo que aparece en esas instantáneas. Por eso, las fotografías y otros datos documentales acaban por estar también sujetos a los mismos mecanismos de interpretación y tergiversación que la memoria privada. Se establece así un diálogo variable entre los inconsistentes pedazos del pasado que se logran conservar y la interpretación que de ellos se hace desde el presente. En la interacción entre ambos procesos surge la memoria y se deriva un autoconcepto.

Junto con los retratos fotográficos, la voz de la narradora conforma el otro hilo de unión entre los fragmentarios capítulos del libro. Dicha voz comenta y

analiza todas las situaciones descritas, trasladando de forma continua el punto de vista de la narradora madura sobre las vivencias de la protagonista infantil, la cual apenas llega a expresarse en estilo directo. Su voz es una presencia omnisciente que comenta cada acontecimiento enfocando los errores y los logros infantiles con la sabiduría de la madurez. A este respecto, la omnipresencia de la figura narradora asegurará la coherencia de un texto donde no hay relaciones de causa y efecto directas entre los capítulos, sólo un avance diacrónico marcado por hitos individuales. De hecho, el propio desarrollo temporal del discurso apenas aparece enmarcado por vagas aproximaciones cronológicas del tipo «cuando era muy chica», «mucho tiempo después», «yo tendría cuatro años», «teníamos entre cinco y siete años», etc.

Como es típico en la autoficción, la sucesión de capítulos yuxtapuestos no desarrolla ninguna trama con suspense, tiempo limitado o una conclusión cerrada. Sin embargo, en cierto modo aquí sí puede hablarse de avance teleológico de los acontecimientos. Pues aunque los capítulos mantienen un significado independiente y sin tramas definidas, todo el conjunto está dispuesto como un progresivo avance en la formación de la protagonista. La narración sucesiva, con algunas analepsis, desarrolla un mínimo suspense gracias al punto de vista equisciente de la narradora, que dosifica los acontecimientos de su vida de manera gradual, según los va viviendo el personaje. Cada fragmento del relato dispone diacrónicamente un hito en la educación formal e imaginativa de esa niña, cuyo destino aparece señalado ya aun antes de abrir un libro.

Así entendido, este *Bildungsroman* intelectual debería desembocar en la publicación de la primera obra de la escritora: *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos*, un conjunto de relatos con un tenue hilo conductor, e inspirados en Borges, que vio la luz cuando Díaz-Mas todavía estaba en los primeros cursos de la facultad. Esa *opera prima* sería el desenlace natural de la narración, porque allí deberían plasmarse todos los lentos aprendizajes repasados a lo largo del libro. Y sin embargo, este significativo final queda negado. Ni siquiera se menciona el título de aquella obra, ni la influencia que tuvo posteriormente sobre la narradora. Todo queda oscurecido por la muerte del padre de Díaz-Mas en el momento mismo en que su libro estaba ya en prensa: «Pero aquel libro a mí ya no me importaba nada: me había desprendido de él como se desprende una serpiente de su camisa de piel vieja. Una nueva piel —un poco más madura, un poco más escéptica— me había crecido en lugar de la antigua piel adolescente. Todos los ritos posteriores (entrevistas en periódicos o en programas de radio y televisión, reseñas, críticas, halagos y felicitaciones) resbalaban por nueva piel como el aceite»<sup>458</sup>. En este

---

458 *Ibíd.*, p. 213.



sentido, el último capítulo, «La muerte llega», alcanza a ser el fragmento más confesional del libro. Su inclusión no responde a los objetivos principales del texto ni retrata a Díaz-Mas sólo como escritora. Al contrario, el relato de tan trágico acontecimiento responde a una pulsión verdaderamente confesional; la autora desnuda un suceso muy personal ante sus lectores y clausura también el periodo de su aprendizaje juvenil.

Así, en este punto, cabe preguntarse cómo clasificar *Como un libro cerrado*. Por supuesto, se trata de un texto de contenido autobiográfico, aunque muy centrado en un periodo limitado de la vida de la protagonista y donde buena parte de su peripecia vital queda en silencio. También debe definirse como un ensayo personal sobre el aprendizaje de la labor de escritor y sobre los procesos cognitivos de la imaginación. A este respecto, Díaz-Mas no sólo es sujeto de su relato, sino que también se analiza como objeto de interés literario. Así, desde el presente de escritura, disecciona a su «yo» infantil y a su entorno con el propósito de mostrar mejor sus tesis: a saber, que las herramientas básicas del escritor le son otorgadas por la vida cotidiana antes que por la lectura y que los azares determinan el transcurso del futuro. Encontrar un trozo de cuarzo u oír a un profesor cierta anécdota pedagógica que se queda grabada en la memoria son los hitos que verdaderamente conforman la poética del escritor. Esos azares de la vida y de la memoria acabarán por componer la identidad personal, pues en caso de haber olvidado lo que recordamos y recordar lo que ya se ha olvidó, nuestro autoconcepto sería muy diferente.

En resumen, Díaz-Mas se esfuerza por componer un libro cuyo contenido autobiográfico no encaja en los límites del género. La disposición fragmentaria de los recuerdos bebe de lo novelesco, mientras que la omnipresencia de la voz narradora madura remite de forma directa al ensayo. De hecho, el libro no compone tanto un retrato de la infancia de Díaz-Mas como una aproximación a su identidad actual como escritora. Es decir, por más que cada capítulo deje ver ricas pinceladas de la vida bajo el franquismo, todo el libro se dirige a plasmar los cauces formativos que determinan el actual quehacer literario y la figura pública de la madrileña. El cúmulo de anécdotas inconexas que componen la memoria de la protagonista toma cuerpo bajo la mirada retrospectiva de la narradora, quien conforma así un mito de su nacimiento como escritora. Se trata, en definitiva, de acomodar los recuerdos para dibujar una trayectoria vital coherente y unida de manera inextricable a la escritura.

En este sentido, el huidizo retrato que se dibuja en *Como un libro cerrado* tiene la originalidad de rechazar por completo las máscaras habituales de corte romántico y letraherido que lucen muchos escritores. En su desarrollo de una figura pública, la madrileña encauza un retrato autoficticio, cotidiano e íntimo,



donde la literatura tiene una presencia natural en cualquier faceta de la vida. La humildad de todas las peripecias que componen el libro contribuye a aumentar el verismo de unas escenas cercanas ya de por sí a la vida de cualquier lector. Y a pesar de todo, el texto consigue superar lo puramente anecdótico para convertir cada momento recuperado en un instante de honda significación. Al igual que el objetivo de una cámara fotográfica, cada estampa del libro enfoca un acontecimiento minúsculo de la vida de Díaz-Mas para otorgarle imprevistos valores y descubrir duraderas repercusiones sobre el futuro. Todo lo que hubiera parecido hipócrita en las breves palabras de una entrevista —como señalaba la propia autora en el prólogo— se vuelve paradójicamente verosímil gracias a la literatura.

## 6.12. Marcos Giralt Torrente: *Tiempo de vida* (2010)

Marcos Giralt Torrente (Madrid, 1968), hijo del pintor Juan Giralt y nieto de Gonzalo Torrente Ballester, inició su carrera literaria con el libro de cuentos *Entiéndame* (1995). Es autor, también, de la novela corta *Nada sucede solo* (1999) y de las novelas *París* (Premio Herralde de Novela, 1999) y *Los seres felices* (2005). Sin embargo, tal vez haya sido *Tiempo de vida* (2010) la obra que mejor acogida crítica ha disfrutado por ahora<sup>459</sup>. Esta obra, de carácter abiertamente confesional, aborda las difíciles relaciones de Giralt Torrente con su padre a modo de terapia para superar la muerte de éste tras una larga enfermedad. Aunque la figura de su padre ya había aparecido en su novela anterior *Los seres felices* —donde también describía a un progenitor poco capacitado para cuidar de su familia—, en aquel caso se trataba de un personaje con evidentes añadidos ficticios y de una historia puramente novelesca. Por el contrario, *Tiempo de vida* acomete un repaso biográfico exhaustivo a la vida del pintor Juan Giralt, a su trabajo pictórico, a sus relaciones con su familia y a su lenta muerte. Por supuesto, esta historia aparece inextricablemente unida a la vida del propio Giralt Torrente, quien a lo largo del libro elabora también un contenido repaso a su vida, su formación como escritor y sus complicadas relaciones familiares.

Estas pinceladas sobre la obra de Giralt Torrente muestran ya que una de las características más notables de su poética es su notable interés por las relaciones entre la novela, las memorias y la autobiografía ficticia. El mismo escritor ha explicado (véase anexo 19) cómo su atracción por estos aspectos narrativos se incrementó a raíz de que su novela *París* —una obra de forma biográfica pero sin ninguna intención confesional— fuera interpretada mayoritariamente como un relato biográfico:

No voy a contarles cómo se fue graduando mi desazón, desde que, ante las primeras alusiones de ese tipo, me apresuraba enseguida a aclarar que estaban equivocados hasta que, ante la reiteración, cansado de combatir contra una idea preconcebida de la que no apearía a quien ya se mostraba convencido, decidí que lo más prudente era callar, sonreír y callar.

---

<sup>459</sup> El libro fue seleccionado en *Babelia* como uno de los mejores veinte publicados en España en el 2010, e incluido en la sección de «autoficción». La lista, compuesta por cincuenta y cinco especialistas mencionaba también en la misma categoría a *Autobiografía sin ficción* de Félix de Azúa y *Visión desde el fondo del mar* de Rafael Argullol. Winston Manrique Sabogal, «El éxito del mestizaje literario», *El País. Babelia* (24 de diciembre de 2010), p. 3.

Traigo a colación esto porque me ha hecho reflexionar sobre unos elementos que yo había manejado intuitivamente, buscando un fin literario y que, más tarde, al pensar en los efectos que tuvo de identificación con mi circunstancia personal, me han demostrado las posibilidades que la novela tiene para jugar también con esa ambigüedad, para incentivar la implicación del lector haciéndole creer que lo que se cuenta podría ser verdad, es decir, permitiéndole que sospeche, más allá de lo que ya es habitual, que el autor está en realidad hablando de sí mismo y no de un ente de ficción<sup>460</sup>.

Estas palabras muestran cómo, tras un primer momento de desconcierto, Giralt Torrente asumió el juego con las expectativas del lector de manera positiva, como una forma de exploración de valores textuales no previstos por el autor. Por tanto, incluso en el caso de no tener intenciones confesionales, la ambigüedad biográfica se presenta como un aliciente creativo de innegable interés.

La fascinación de Giralt Torrente por la exploración de las relaciones de autobiografía y ficción ha llegado a su colmo en *Tiempo de vida*. Temáticamente, el libro muestra dos partes bien diferenciadas y de similar longitud: una relata con rapidez los años de desencuentros entre el escritor y su padre, y la otra acomete su relación durante un último periodo de enfermedad. Así, la primera mitad emprende un veloz repaso a la vida de Juan Giralt remontándose a la educación recibida por sus padres, su formación como pintor, su primer matrimonio frustrado, sus problemas económicos, el abandono tácito de sus responsabilidades como padre y su segundo matrimonio. Por el contrario, la segunda mitad ralentiza el ritmo narrativo para centrarse en los años transcurridos desde que al pintor se le diagnosticara un cáncer. Aquí, el relato se centra con más detalle en la renovada relación entre padre e hijo, cuando éste se convirtió en el único apoyo real para su padre. Al mismo tiempo, el libro se estructura en torno a dos tramas transversales: la vida del padre del escritor y la historia de cómo el narrador asume el proceso de escritura de esa vida. Es decir, más allá del repaso biográfico, todo el texto aparece surcado por una continua reflexión metaliteraria sobre el proceso de construcción del libro. El narrador interviene de forma crítica sobre su texto con numerosos comentarios extradiegéticos sobre el trabajo que está acometiendo para acelerar la trama, aportar objetividad al relato o mantener un tono contenido. Por último, puede diferenciarse también una subtrama artística que aborda una revisión crítica sobre la pintura de Juan Giralt y sobre la novelística de su hijo.

El propio Giralt Torrente dice sobre su obra: «Yo le llamo una ficción sin invención», pues el material del libro proviene de su propia vida, pero hay

---

<sup>460</sup> Marcos Giralt Torrente, «Escrituras del yo», *Cuadernos Cervantes*, 2 (marzo 2002), pp. 57-65, p. 63.

una asunción de que lo que está aquí ofreciendo es sólo una «versión» de los hechos acaecidos<sup>461</sup>. Es decir, de nuevo se pone en juego el tópico posmoderno tan habitual en la autoficción sobre la incapacidad del sujeto para asir la verdad objetiva. De acuerdo con la sociedad hiperindividualizada de la cultura contemporánea, se asume que los testimonios de diferentes personas serán versiones privadas que no logran ofrecer un retrato completo e imparcial de lo sucedido. Estas mismas ideas aparecían ya con fuerza en Marías, Vila-Matas y Montero, quienes también comulgan con ese relativismo epistemológico en sus autoficciones:

Hay muchas formas de no entender *Tiempo de vida*. Pensar que es un libro convencional, un testimonio, esa sería la manera grave de comprenderlo. Porque en verdad, y a pesar de que he utilizado mi vida tal y como eso, he querido hacer literatura. Es la misma apuesta estética que he hecho y me he planteado en cualquiera de mis libros anteriores. Se trata, al final, de crear un objeto estético que genere en el lector una reacción, unas reflexiones. Que el lector atraviese la narración y que en ese proceso ocurran cambios en él. El mecanismo principal que me lleva a escribir este libro es ese, el secundario es la parte confesional<sup>462</sup>.

En el contexto ideológico de la relatividad posmoderna, la verdad autobiográfica nacería sólo de un esfuerzo de veracidad sincero y de un pacto explícito con los lectores, y en el caso de Giralt Torrente, él mismo declara su desinterés por tal contrato de lectura. Sus esfuerzos estarían dirigidos a la puesta en escena literaria de un objeto artístico, cuya voluntad de estilo supere su acuerdo moral o testimonial con los lectores. Por supuesto, estas razones pueden resultar discutibles o incluso excusas para no situar *Tiempo de vida* bajo el marbete menos comercial de las memorias. Al fin y al cabo, un documento autobiográfico también genera «una reacción, unas reflexiones» en el lector. Algunos escritores actuales tienden a evitar situar su trabajo en el género de las memorias porque, de algún modo, es clasificación parece poder disminuir el valor literario de su trabajo<sup>463</sup>. En el caso de Giralt Torrente, puede que el desprestigio de las memorias le haya influido a la hora de elaborar *Tiempo*

461 Entrevista de Karina Sainz Borgo a Marcos Giralt Torrente, «'Tiempo de vida' era arriesgado pero no podía eludirlo», *Quimera*, 230-231 (julio 2010), pp. 63-65, p. 63.

462 *Ibid.*, p. 65.

463 Por ejemplo, en 2010 Elvira Lindo publicó *Lo que me queda por vivir*, una novela que aborda la figuración del yo desde su experiencia vital. En la promoción, la escritora mostró un rechazo total a que su obra fuera considerada confesional, puesto que le restaba alcance literario a su texto: «pero esto no significa que sea una novela autobiográfica. Pensar eso le quita valor a mi trabajo». Entrevista de Patricia Montero, «No es una autobiografía, pensar eso le quita valor a mi trabajo» [en línea], *ABC* (15 de septiembre de 2010). Disponible en: <<http://www.abc.es/20100915/cultura-libros/elvira-lindo-juro-hubiese-201009151705.html>> [consulta: 2 de noviembre de 2010]. Rosa Montero también manifestó la misma opinión: «de Lindo ya están diciendo algunos que *Lo que me queda por vivir* es en realidad un libro de memorias, como si

de vida, pero en todo caso el texto resultante va, en efecto, más allá del relato autobiográfico. El constante tono metaliterario con que se encauza el relato, así como la continua puesta en duda de la capacidad del narrador para dar cuenta con veracidad de los hechos imposibilitan un pacto de lectura autobiográfico convencional, aunque no restan valor confesional al conjunto.

Estilísticamente, el libro destaca por la artificiosidad de su tono comedido. La voz neutra del narrador desgrana diacrónicamente los acontecimientos de la vida familiar del escritor con pretendida objetividad, sin analizar los hechos más que en momentos puntuales. Mediante este recurso, Giralt Torrente no sólo imprime un carácter más objetivo a su texto, sino que también logra abarcar toda una vida en apenas doscientas páginas. El esfuerzo de contención y concentración de la historia es notorio, y el mismo narrador lo señala en alguna ocasión: «Hay lugares que desconozco y lugares a los que no quiero llegar. No todo puedo contarlo. No todo quiero contarlo. Mi vista tiene que ser de pájaro. Intento abrir una ventana; enseñar una porción de nuestra vida, no la totalidad»<sup>464</sup>. Así, se hará un repaso veloz de la vida del padre del escritor, señalando hitos que iluminan periodos de tiempo más o menos largos. Para ello, el texto se organizará en fragmentos independientes (no llegan a componer capítulos) ordenados cronológicamente y que alternan la narración de eventos biográficos con otros párrafos dedicados al comentario reflexivo. Las enumeraciones temporales que introducen dichos párrafos para señalar los años sirven además para insistir en la velocidad del paso del tiempo, de modo que la impresión de brevedad vital se impone incluso a los hechos narrados.

Todas las anécdotas familiares se relatan desde el punto de vista del narrador, quien hace a menudo hincapié en lo que sabe del pasado, lo que desconoce y lo que no está dispuesto a contar. Así, entreverado con la narración biográfica sobre su padre, se va tejiendo una semblanza indirecta de Giralt Torrente: «quien más se expone en el libro soy yo mismo, quiero decir que es un libro sobre mi padre, pero yo salgo mucho más desnudo que él»<sup>465</sup>. En este sentido, en numerosos pasajes, el discurso se abre para centrarse ya abiertamente en Giralt Torrente, en especial en su formación como escritor y en la influencia que su padre tuvo en su obra (como impulsor de una vocación y también como referente para sus personajes). Dicha tendencia queda reflejada, por ejemplo, en el siguiente extracto:

---

eso rebajara su categoría». Rosa Montero, «Cuando la vida hace daño» [en línea], *Babelia* (30 de octubre de 2010). Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/portada/vida/hace/dano/elpuculbab/20101030elpbabpor\\_26/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/vida/hace/dano/elpuculbab/20101030elpbabpor_26/Tes)> [consulta: 2 de noviembre de 2010].

464 Marcos Giralt Torrente, *Tiempo de vida*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 18.

465 «'Tiempo de vida' era arriesgado pero no podía eludirlo», *art. cit.*, p. 64.

Diré algo más acerca de mi oficio, ya que tiene que ver con nuestra relación.

En cierto modo fue una vocación forjada a sus espaldas, elegida para distanciarme de él pero no en exceso, como si me hubiera interrogado por la profesión más parecida a la suya y hubiese elegido la literatura por ser lo que estaba más a mano. A menudo he pensado que, de haber mantenido con él un trato más frecuente cuando en la adolescencia las vocaciones se consolidan, de haber visitado más su estudio a diario, de haber disfrutado de su estímulo y guía, de haber tenido a mi disposición su material de trabajo o sus cámaras fotográficas, posiblemente no estaría hoy apresado por la palabra.

Mi abuelo materno fue escritor y no desconocido y basta eso y que firme con mis dos apellidos para que se sobreentienda que su ejemplo fue decisivo para hacerme escritor. Me he acostumbrado a ese prejuicio cuando lo cierto es que mi vocación de escritor tiene más que ver con mi padre pintor.

El mundo en el que nací era primordialmente el mundo de mi padre. Durante años determinantes constituyó mi referente estético principal, y es posible que el sentido plástico que creo que poseo, una capacidad intuitiva para apreciar armonías visuales secretas y para elaborarlas yo en la medida de mis posibilidades, no sea otra cosa que el remanente de un aprendizaje más temprano que el que me hizo escritor.

Las palabras estaban ahí, en boca de mi madre, dando forma a la realidad, apresando la vida en historias, pero no las hice cabalmente mías hasta que hubo que hacer ausencia con ellas, trabajar la memoria, buscar explicación, construirme una personalidad alternativa a la de mi padre que, siendo artística, lo subsumiera, pero que a la vez aportase una necesaria dosis de rebeldía en su contra.

Imagino que mi padre se preguntó con frecuencia por mis motivos, pero supongo que fue víctima del mismo prejuicio que otros y tomó mi progresiva decantación por la literatura como la demostración de mi entrega a la familia de mi madre. Admirar al abuelo en lugar de admirar al padre.

Nada más lejos de la verdad.

La comparación estaba ahí. Cuando en los primeros años ochenta mi padre atravesaba la depresión que lo alejó de la pintura, en alguna noche de insomnio pregunté a mi madre si al final conseguiría recuperarse y ser reconocido, y siempre me aseguró que le pasaría como a mi abuelo, su padre, que consiguió cumplidos los setenta los honores que antes se le habían negado. Yo la escuchaba, sabedor del mayor tesón de mi abuelo, de la fragilidad de mi padre, pero, pese a los reparos, la comparación se saldaba a favor de él. Mi abuelo era demasiado seguro, demasiado incontestable ya, demasiado satisfecho de sí mismo, y, pese a su ingente cultura, demasiado provinciano en ciertas cosas intolerables para mi gusto inusitadamente anticonvencional de entonces, mientras que mi padre era un bohemio y ganaba a mi abuelo en eclecticismo, en rebeldía, en curiosidad y en todo lo que un adolescente que lee a Rimbaud puede admirar. Su escasa fortuna, la ausencia del paraguas legitimizador del éxito, no socavaba su prestigio ante mí, sino que le otorgaba un aura de romántico malditismo. Ni siquiera los incipientes signos de aburguesamiento, cuando llegaron, representaron un escollo. Los salvaba diciéndome que era reo, como en tantas otras cosas, de deseos ajenos. Que su verdadera naturaleza era otra.

La que quería mía.

Eso naturalmente al principio. Después no<sup>466</sup>.

---

466 *Op. cit.*, pp. 95-97.

En este extracto, donde Giralt Torrente expone las influencias decisivas de su educación literaria, puede observarse con claridad el peculiar estilo que el escritor despliega en su libro. El apartado comienza con una reflexión extradiegética sobre la composición del texto («Diré algo más acerca de mi oficio») que introduce un comentario sobre la formación del escritor. Para ello, se emplea un estilo marcado por continuas enumeraciones y repeticiones, que imprimen un ritmo peculiar a las frases («de haber mantenido con él un trato más frecuente..., de haber visitado más su estudio..., de haber disfrutado de su estímulo..., de haber tenido a mi disposición su material de trabajo...»). Estas enumeraciones, además, introducen la duda en el discurso del narrador, quien teoriza de continuo sobre las distintas posibilidades contrafácticas («y si») que podrían haber cambiado su pasado. Asimismo, las oraciones largas que desarrollan el contenido del texto van siendo puntuadas por frases breves y directas, que transmiten opiniones más subjetivas sobre lo narrado. Su uso combinado contribuye a dotar al texto de un ritmo lírico y a la vez sentencioso («Nada más lejos de la verdad», «Eso naturalmente al principio. Después no»).

En los primeros párrafos, del segundo al quinto, Giralt Torrente habla de su vocación literaria oponiendo la influencia que ejercieran su familia materna y paterna. Si su abuelo y su madre representan el mundo de las palabras, su padre encarna el de las imágenes. En este sentido, el escritor se muestra preocupado por enfrentarse al tópico que sitúa su vocación en la influencia de su abuelo, y prefiere configurar una imagen pública que lo reconcilie con su padre. Así, si por un lado debe admitir que el apoyo de su progenitor le faltó en los años en los que se forman las vocaciones, por otro, insiste en que su elección profesional se vio determinada por una lucha contra la influencia excesiva de su padre. Es decir, la escritura aparecería para Giralt Torrente como una forma de confeccionar «una personalidad alternativa» a la de su padre, aunque sin alejarse demasiado de su campo artístico. Destaca así el esfuerzo que el escritor acomete por permanecer unido a su padre, por seguir considerándolo como una influencia fundamental para su vida a pesar de que durante muchos años él estuviera ausente, reconstruyendo su vida con un nuevo matrimonio. Para ello, el autor debe desprenderse públicamente de la influencia de su abuelo, por más que luego, el propio escritor haya mantenido su apellido materno en su nombre profesional.

En el séptimo párrafo, el de mayor extensión, acomete por fin una comparación de las figuras de su abuelo y su padre; de lo que significaron para él durante su juventud. Mientras Gonzalo Torrente Ballester aparece como una figura distante, encumbrada ya en el canon literario, Juan Giralt encarnaría en



esos años el ideal de la bohemia, un proyecto vital mucho más atractivo para un adolescente. De hecho, la proyección del joven escritor en la figura de su padre queda expuesta en la conclusión «Que su verdadera naturaleza era otra. / La que quería mía». Es decir, Giralt Torrente se refleja a sí mismo en los avatares intelectuales y profesionales de su padre, doliéndose por las decepciones que sufrió al ver su evolución pero también congraciándose con los azarosos vaivenes profesionales que determinaron su carrera. De este modo, como ya anuncia este pasaje, a lo largo del libro se irá estableciendo una influencia competitiva entre padre e hijo. Sus respectivas carreras artísticas, aun sin tocarse nunca, acaban por establecer vínculos de encuentro y también de fricción entre ambos.

Así, a lo largo de todo *Tiempo de vida* Giralt Torrente no dejará de retratarse a sí mismo en su faceta de autor ya sea directa o indirectamente. Largos pasajes se dedicarán a sus esfuerzos por asumir la realidad dentro de su escritura, a analizar los procesos mediante los que está logrando componer un libro sobre su padre y a la disposición de esas experiencias. Por ejemplo, se mencionan otras obras más o menos biográficas que el autor leyó para encauzar la escritura de su propio libro (Modiano, Pamuk, Simenon, Abad, Handke, Cruz, Beauvoir, Stuparich, Bosch, Homes, Le Clézio). Además, el libro también reproduce pasajes de obras anteriores del escritor, así como varios borradores de sus primeros esfuerzos para afrontar por escrito la muerte de su padre. De hecho, el mismo comienzo del libro recupera ya en la primera página el borrador que Giralt Torrente escribió inmediatamente tras el fallecimiento. De este modo, el narrador no sólo acomete la tarea de encauzar su historia, sino que también ejerce de crítico literario de sus propias obras, rebuscando en su escritura para sacar a la luz sus remordimientos y rencores de antaño.

Con estos mecanismos metaliterarios, se trata de poner en claro los artificiosos procesos de selección y ordenación que determinan incluso los textos de apariencia más verídica. Es decir, se pretende evidenciar la influencia del discurso sobre lo que finalmente se recuerda y lo que se logra expresar. Frases como «pero me he anticipado», «ahora que lo pienso», «He apuntado ya algunas razones», «en eso, el tiempo de escritura y el tiempo de vida coinciden» cruzan la narración poniendo continuamente de relieve los procesos de creación del texto, señalando a los lectores que este libro no es más que una reproducción subjetiva de unos hechos cuya exacta naturaleza no puede llegar a expresarse («Los sentimientos no son siempre los mismos, las épocas cambian y por momentos noto que me dejo algo»).

Si esto fuera ficción, debería ya estar recogiendo velas.  
¿He llegado a donde quería llegar?

Las razones por las que se empieza a escribir un libro no son necesariamente las mismas por las que perseveramos cuando está mediado, ni las mismas por las que acabamos. Al final uno sólo quiere llegar al final.

Ése es mi caso.

Sólo quiere llegar al final. El final del libro. El final de mi padre. El final de mi vida con él.

Un recurso retórico.

Nos atascamos de muchas formas. Nos atascamos donde todo el mundo se atasca. Nos atascamos por pensar que la vida es infinita. En ese error de cálculo se originan los mayores tropiezos. Nos atascamos porque ni él tenía el aguante para atarse a mí ni yo tenía coraje para soltarme. Nos atascamos porque él se educó callando, no poniendo nombres a las cosas, y yo me eduqué en el mundo de mi madre, que era un mundo de palabras. Nos atascamos porque no éramos iguales ni demasiado diferentes. Nos atascamos porque él había reducido el perímetro de su defensa a un palmo y yo aún creía en librar batallas en campo abierto. Nos atascamos porque su depurado solipsismo lo llevaba a conformarse con lo no expresado y yo exigía hechos. Nos atascamos porque ambos creíamos merecer más de lo que teníamos. Nos atascamos porque él no supo crecer y yo tampoco. Nos atascamos porque compartíamos a mi madre, un recuerdo que tal vez él habría querido remoto de no haber estado yo, pero que para mí era una realidad cotidiana que me obligaba a defender y reivindicaba más allá de lo necesario. Nos atascamos porque, a consecuencia de eso, teníamos puntos de vista diferentes acerca del pasado. Nos atascamos porque le hice acreedor de una deuda que quise cobrarme cuando ya había expirado. Nos atascamos porque las grandes enseñanzas de la vida a menudo llegan demasiado tarde.

Una cantidad de vida. De vida atascada.

¿Qué aprendimos en el último trecho?

Que perdimos el tiempo. Y que las cosas tienen siempre un final feliz y que, cuando ese final llega, es mejor que nos deje en paz.

Lo que sabe todo el mundo todo el tiempo.

Y que nosotros también sabíamos.

¿A eso nos dedicamos en el último año? ¿A que el final nos dejase en paz al uno con el otro?

¿Fue todo una ficción? ¿Un fingimiento?

¿Cómo habría sido nuestra vida futura de haberse difuminado repentinamente el límite que fijaba su muerte? Un medicamento nuevo y milagroso que de pronto lo curara.

Yo no habría tenido fuerza para más. Él no habría tenido aguante para más.

Habríamos vuelto a ser los que éramos<sup>467</sup>.

De nuevo, este fragmento comienza con una reflexión extradiegética sobre el proceso de construcción textual. En concreto, el narrador hace hincapié en las características del libro que está elaborando, señalando que carece de la disposición teleológica propia de la ficción, donde las tramas deberían confluir en una conclusión argumental significativa. Sin embargo, en entrevistas, Giralt Torrente también ha llamado la atención respecto a las diferencias que su obra mantiene con los libros de memorias más tradicionales:

---

467 *Ibíd.*, pp. 115-156.

La diferencia entre los libros como el mío, acerca de padres o madres muertos, con respecto a las autobiografías convencionales, es que éstas son retratos de diferentes épocas de una vida y se escriben sin final. Estas historias, en cambio, se escriben ya con un final, que es la muerte, y eso te permite hallar la estructura. Yo lo vi muy claro desde el principio, ese círculo de una historia que parece predeterminada para acabar con un desencuentro o para que el problema entre nosotros durara más allá de la muerte y, sin embargo, no se da así. ¿Y por qué no se da así? Eso es lo que intento contar en este libro<sup>468</sup>.

En este sentido, *Tiempo de vida* se sitúa en un precario equilibrio estructural entre los géneros de ficción y la autobiografía convencional. Aunque el libro tiene un final definido hacia el que avanza la historia, no se trata del desenlace de una trama novelesca. Por tanto, Giralt Torrente atribuye la originalidad de su libro a la construcción de una historia real mediante los recursos propios de la ficción. Ahí radica ese «recurso retórico» al que alude el escritor, en la composición de un final impropio de la no-ficción que cierre las líneas de pensamiento expuestas en el relato.

Volviendo al fragmento anterior, cabe señalar cómo las repeticiones y las enumeraciones puntúan el ritmo de la narración, que mediante procedimientos de ampliación ahonda en unas pocas pero profundas ideas. «Nos atascamos» sirve aquí como punto de acceso a la idea motriz que ha motivado la escritura del libro: comprender las razones del desencuentro continuo entre un padre y un hijo. Por supuesto, no hay una causa única para este problema, sino que el narrador menciona una compleja red de puntos de fricción: el solipsismo callado del padre y la locuacidad del hijo, la falta de concesiones por ambas partes, la abundancia de recuerdos dolorosos, la inmadurez emocional de la relación, la incapacidad de perdonar, etc. Una constelación de problemas que sólo un evento radical como la proximidad de la muerte pudo pausar.

Pero como el propio narrador se encarga de poner de relieve en las últimas líneas, sería ilusorio pensar que este cambio en las relaciones estuvo sustentado por algo más que la emergencia del momento. Mediante breves y contundentes sentencias («Una cantidad de vida. De vida atascada», «Habríamos vuelto a ser los que éramos») se pone de relieve la incapacidad emocional de padre e hijo para solventar de forma duradera sus problemas. Con esta serie de preguntas y respuestas, que imitan un diálogo que el narrador no puede mantener con ningún personaje puesto que él está solo con la narración de sus hechos, se trata de esclarecer la autenticidad del último año de relación («¿Qué aprendimos en el último trecho?», «¿A eso nos dedicamos en el último año?», «¿Fue todo una ficción?»). Es decir, si sería posible considerar ese último año de convivencia

468 «‘Tiempo de vida’ era arriesgado pero no podía eludirlo», *art. cit.*, p. 63.

como una ficción pactada. En el fondo, ambos protagonistas aparecen solitarios, asumiendo un final que, por lo que tuvo de reconciliación, tal vez fue el más feliz que le cupo tener a su historia.

En este sentido, el narrador plantea aquí un desenlace que muestra un claro objetivo de universalidad. No se trata sólo de narrar la vida de Juan Giralt y de las relaciones con su hijo, sino más bien de hablar de las conductas paterno-filiales más comunes y de cómo asumir la muerte («Lo que sabe todo el mundo todo el tiempo. Y lo que nosotros también sabíamos»). Así, el final retoma la idea ya apuntada al comienzo del libro en una cita de las memorias de Amos Oz que deberá guiar la interpretación de todo el texto: «aquel que busca el corazón del relato en el espacio que está entre la obra y quien la ha escrito se equivoca: conviene buscar no en el terreno que está entre lo escrito y el escritor, sino en el que está entre lo escrito y el lector». Es decir, a pesar de que el relato se centre en la historia particular del escritor y su padre, el texto aspira a un significado universal que cualquier lector puede hacer suyo. Ahí radica esa relación entre lo escrito y el lector, en esforzarse por que el libro supere la anécdota personal para componer un símbolo sobre las relaciones humanas.

Junto con este propósito, también destaca la intención terapéutica que alberga *Tiempo de vida*. De hecho, el deseo de Giralt Torrente de poner por escrito su traumática experiencia recuerda a los esfuerzos de Carlos Barral por narrar su problemática existencia reciente. Se trata, de nuevo, de recrear la vida propia para tratar de asimilar mejor. Todo ello con el objetivo de dar por cerrada una dolorosa etapa y seguir adelante con una nueva personalidad. Así, si Barral luchaba por enterrar su faceta de editor, Giralt Torrente se esfuerza por sustituir de papel de hijo agraviado para asumir el de padre (pues según se revela al final del libro, el madrileño descubre que va a tener un hijo justo en las últimas fases de redacción de su obra).

En resumen, *Tiempo de vida* debe considerarse como un libro límite, cuyo proyecto artístico se propone no tanto de superar los géneros establecidos como los recursos literarios asociados a éstos. Es decir, una forma de escritura sin ficción que sin embargo está más asociada con la recreación personal que con la narrativa memorialista canónica. En este sentido, el retrato indirecto que Giralt Torrente aborda en su obra navega en los límites de la autoficción, en un espacio ya reservado a expresiones confesionales que, sin embargo, asumen sin complejos la subjetividad y recreación imaginaria inherentes a toda expresión del yo. En conclusión, una escritura inconformista que aborda la memoria desde la relatividad y la fluidez del discurso autoficticio.

## 6.13. Conclusiones de los comentarios

En los epígrafes anteriores se ha analizado un corpus de doce autoficciones muy variadas que abarcan treinta y cinco años de evolución literaria desde el comienzo de la democracia. Las obras, diferentes en sus tonos e intenciones, coinciden sin embargo en su naturaleza de figuraciones personales. También comparten recursos narrativos transversales que, partiendo de lo autobiográfico, lo ficticio y lo ensayístico, avanzan hacia nuevas formas de transmisión de la imagen autorial. Por ello, resulta posible extraer ahora algunas conclusiones sobre los aspectos comunes más destacados de las autoficciones estudiadas.

Todos los títulos que conforman el corpus se estructuran, por supuesto, en torno a la figura de un narrador más o menos identificado con el autor. Éste puede arriesgar su nombre propio dentro del texto (*El cuarto de atrás*, *Dafne y ensueños*, *Penúltimos castigos*, *Estatua con palomas*, *Negra espalda del tiempo*, *Soldados de Salamina*, *La loca de la casa*, *Como un libro cerrado*) o mantener una identificación contextual y paratextual suficiente (*Escenas de cine mudo*, *Sefarad*, *París no se acaba nunca*). Además, todas estas obras utilizan los recursos formales de la novela para imitar de manera delusoria el pacto de lectura que se establece en géneros referenciales como la autobiografía y el ensayo. La presencia del autor implícito es por tanto muy potente, algo que determina el proceso de decodificación textual.

Destaca también poderosamente la influencia de lo paratextual en la creación y recepción de las obras del corpus. Autorretratos en la cubierta (Barral, Montero, Díaz-Mas y Giralt Torrente), subtítulos con indicaciones genéricas (Barral y Llamazares), prólogos, epígrafes y dedicatorias ambiguas (Torrente Ballester, Llamazares, Muñoz Molina, Montero) son elementos fundamentales para la comprensión adecuada del texto. La autoficción crea artefactos culturales conscientes de su contexto social, y adaptados para jugar con las expectativas de recepción de su público.

Ya dentro del texto propiamente dicho, destaca el gran número de títulos del corpus que recurre a una estructura de capítulos o fragmentos autobiográficos yuxtapuestos, ordenados apenas por una disposición más o menos cronológica (*Dafne y ensueños*, *Estatua con palomas*, *Escenas de cine mudo*, *Negra espalda del tiempo*, *Sefarad*, *París no se acaba nunca*, *La loca de la casa*, *Como un libro cerrado*). Normalmente, como señala Ph. Hamon<sup>469</sup>, la estética «du discontinu et du juxtaposé» cuenta como una técnica realista que contribuye a mostrar

469 Ph. Hamon, «Un discours contraint», *Littérature et réalité*, op. cit., p. 162.

un mundo accesible y cercano (en oposición a lo misterioso e incognoscible propio de la ficción). Sin embargo, como ha podido verse, la autoficción hace un uso paradójico de este recurso narrativo. Los libros del corpus que acuden a la yuxtaposición de fragmentos de memoria no resuelven sus escenas en ningún conocimiento superior o en una trama unitaria. Los protagonistas no terminan de conocerse a sí mismos ni al mundo que nombran, de modo que el fragmentarismo narrativo y la falta de avance teleológico se imponen por tanto como rasgos dominantes. De hecho, la mayoría de los textos del corpus niega en general la posibilidad de una reconstrucción biográfica completa y coherente del conjunto de la vida del autor (*Dafne y ensueños*, *Estatua con palomas*, *Escenas de cine mudo*, *La loca de la casa* y *Como un libro cerrado* se centran sólo en periodos vagos de la infancia, *París no se acaba nunca* abarca apenas un año de la vida del narrador, y el resto de obras se debate en una temporalidad difusa donde la propia vida se confunde con otras biografías lejanas). Eso sí, a pesar del recurso a la yuxtaposición, estas obras tienden a ordenar los contenidos de su historia a través de estrategias temporales mucho más complejas que la simple acumulación de anécdotas y recuerdos personales; prolepsis, analepsis, sumarios, elipsis y numerosas digresiones en tiempo presente contribuyen a poner de relieve la artificiosidad del relato y a resaltar la presencia del narrador en su propio texto. La ruptura de la linealidad viene por tanto a señalar el fin de la lógica de la causa-efecto autobiográfica, puesto que el azar y las asociaciones subjetivas se imponen como verdaderos motores de la recreación retrospectiva de la personalidad.

Por su parte, las pocas obras del corpus que recurren a una estructura con intriga más novelesca y un tiempo de acción limitado (*El cuarto de atrás*, *Penúltimos castigos*, *Soldados de Salamina*) acuden a la técnica de la *mise en abyme* y de la novela en proceso de creación, de modo que los procedimientos de construcción del texto también queden en evidencia ante el lector.

Respecto a la voz narradora, la homodiégesis resulta la técnica predominante aunque las focalizaciones son diversas. La enunciación del narrador encauzará la trama desde el presente de escritura y se manifestará de modo persistente durante todo el texto, aunque a veces se permite al personaje autobiográfico desarrollar su propia voz en estilo directo. Ahora bien, la forma de recuperar a ese «yo» pasado difiere notablemente según los textos. En *El cuarto de atrás*, *Dafne y ensueños*, *Escenas de cine mudo* y *Como un libro cerrado* (donde el personaje apenas alcanza voz propia) el relato impone un tono de añoranza lírica por parte del narrador hacia el mundo recuperado. Por el contrario, en *Penúltimos castigos*, *Estatua con palomas*, *Sefarad*, *Soldados de Salamina*, *París no se acaba nunca*, *La loca de la casa* y *Tiempo de vida* el personaje aparece más claramente definido y tiende a cobrar cuerpo en diálogos, soliloquios o flujos



de conciencia. Mediante esta separación emocional, el narrador ficcionaliza su «yo» pasado para poder distanciarse y burlarse mejor de sí mismo. De hecho, en estos casos el personaje tiende a ser retratado con humor, ironía o incluso desprecio por parte del narrador, cuyo universo se dibuja como una superación del tiempo rememorado.

Al dibujar estas problemáticas relaciones entre personajes, narradores y autores, la autoficción aspira a reproducir el mudable proceso de recreación personal en que se va conformando la identidad; pero éste también puede dramatizarse en el nivel de la historia gracias a la interacción con un narratario. Si Martín Gaité recrea su investigación biográfica en torno al diálogo con un interlocutor privilegiado, Goytisolo llevará al extremo esta técnica multiplicando las figuras a que cada narrador dirige su discurso. En un sentido parecido, aunque menos arriesgado, Barral y Vila-Matas también dibujarán escenarios donde el discurso queda justificado ante la aparición de narratarios. Asimismo, cabe mencionar que otra forma típicamente autoficticia de abordar la relación dialógica entre narrador-autor y personaje consiste en proponer un doble imaginario que represente las contradicciones internas del «yo» (como Barral en su división entre protagonista y personaje, o Montero con la invención de su «oscura» hermana gemela).

Pero la característica más notable de todo el corpus radica en el uso extensivo del modo del comentario. Es decir, una tendencia a que la narración de sucesos quede interrumpida por digresiones descriptivas de corte subjetivo y por periodos reflexivos en los que el autor se manifiesta ante el lector de formas bastante evidentes (como apelaciones directas, pasajes metaliterarios o sentencias referidas a verdades extratextuales de carácter atemporal). El uso del comentario digresivo (notable en *Dafne y ensueños*, *Estatua con palomas*, *Negra espalda del tiempo*, *Sefarad*, *París no se acaba nunca*, *La loca de la casa* y *Como un libro cerrado*) produce una sensación de generalidad evocativa antirreferencial, frena el avance argumental y fomenta la presencia del autor en su texto. Además, este recurso también exige la colaboración activa del lector, quien se ve ante la dificultad de distinguir cuándo estos comentarios están siendo emitidos por el autor y cuándo por el narrador; es decir, cuándo son enunciados de realidad y cuándo aluden al mundo ficcional.

Esta disposición ensayística está por supuesto estrechamente relacionada con el trasfondo ideológico de la escritura autoficticia. Como ya anunciaba Marie Darrieussecq, la autoficción asume de manera desinhibida la imposibilidad epistemológica de acceder a una realidad estable mediante el lenguaje<sup>470</sup>.

470 M. Darrieussecq, «L'autofiction, un genre pas sérieux?», *art. cit.*, pp. 376-377.



Y en efecto, el corpus aquí analizado rechaza de modo explícito la mimesis autobiográfica tradicional acusándola de proponer un acercamiento ingenuo a las posibilidades de la literatura para captar la realidad histórica: «Al principio, me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible, eran las miguitas, no las piedrecitas blancas», Martín Gaité<sup>471</sup>; «déjeme repetir una vez más que eso es una manipulación estética de la memoria y que tendría que hacer usted verdaderos juegos circenses para relacionarlo con el subconsciente», Barral<sup>472</sup>; «nada resultaría más erróneo que pretender armar los recuerdos aislados que poseemos al respecto de un todo coherente, en vez de aplicarnos a la reelaboración de los diversos periodos de nuestra vida conforme a una menos concreta pero siempre más precisa apreciación personal predominante», Goytisolo<sup>473</sup>; «cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarle ya lo está deformando y tergiversando», Marías<sup>474</sup>; «Para ser, tenemos que narrarnos, y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos», Montero<sup>475</sup>.

De hecho, destaca la gran importancia que en algunas obras del corpus adquiere no ya sólo la recreación biográfica, sino también la discusión sobre la viabilidad misma del discurso historiográfico. En concreto, *Estatua con palomas*, *Negra espalda del tiempo*, *Sefarad* y *Como un libro cerrado* muestran una gran preocupación por las posibilidades de recuperar el pasado mediante documentos y testimonios, pues coinciden en que cualquier relato histórico está sometido a la tergiversación de la memoria y del propio discurso lingüístico. La reconstrucción autobiográfica aparece así como una rama peculiar de la investigación historiográfica, ya que ambas acarrearán los mismos problemas para componer acercamientos objetivos a los hechos, por más que cuenten con testigos o documentos. En consecuencia, estas obras autoficticias parten de una conciencia filosófica posmoderna sobre la necesidad de recurrir a la ficción para recrear el pasado y la propia personalidad. Así, en el corpus resulta habitual encontrar comentarios explícitos sobre la inevitable deriva de la autobiografía tradicional hacia la ficción («Toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción», Llamazares<sup>476</sup>; «también una autobiografía es una ficción entre

---

471 C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 120.

472 C. Barral, *Penúltimos castigos*, op. cit., p. 274.

473 L. Goytisolo, *Estatua con palomas*, op. cit., p. 23.

474 J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 9.

475 R. Montero, *La loca de la casa*, op. cit., p. 10.

476 J. Llamazares, *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 7.

muchas posibles», Vila-Matas<sup>477</sup>; «Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes», Montero<sup>478</sup>). Es decir, frente al tópico de lo narrativo como antítesis o imagen deformada del mundo, en estos textos se impone como parte necesaria de la memoria.

Esta noción epistemológica de los textos narrativos de ficción puede emparentarse con las consideraciones filosóficas del Giro Lingüístico, ampliamente extendidas desde mediados del siglo xx, sobre todo en su concreción en la Teoría de la Acción Comunicativa de Habermas<sup>479</sup>. Como es sabido, dicha corriente se centra en las dificultades de acceder a la realidad como objeto de conocimiento y en la función constitutiva del lenguaje. Según sus postulados, el conocimiento de un referente viene siempre mediado por el significado desde el que el sujeto lo comprenderá. En este sentido, el lenguaje debe ser definido como un medio de entendimiento, y nunca como una puerta de acceso a la percepción plana de lo real. Así pues, ¿qué papel puede asumir el sujeto tras haber desaparecido como elemento estable en el proceso de conocimiento? Esta teoría apuesta por destacar el uso comunicativo, y no meramente instrumental, que los individuos hacen del lenguaje. La teoría habermasiana propugna que el lenguaje tiene una función de comunicación intersubjetiva que permite concretar tradiciones de interpretación entre los hablantes, y por tanto, garantiza la objetividad. En cuanto al lenguaje literario, se insiste en anulación referencial de la literatura con el mundo empírico y su estatuto autónomo. Los lectores podrán interpretar por tanto dichos mundos según diversos significados, admitiéndose así la ambigüedad como un hecho inherente al acto literario.

Según estas ideas, analizar la autoficción por sus valores como recreación imitativa del mundo externo significa caer en una crítica ingenua que confunde lo verosímil con lo verdadero. La narrativa en general, incluso la de apariencia más realista, no puede ser juzgada por raseros convencionales de adecuación a la verdad sino que debe ser concebida como un universo de coherencia interna que establece relaciones sociales de naturaleza completamente independiente con sus usuarios. Los únicos hechos que componen un mundo de ficción son las frases emitidas por el narrador en el propio acto de enunciación. En otras palabras, un lector puede aprender y discurrir sobre el mundo real gracias a una novela, aprender datos e incluso recibir lecciones morales; pero más allá de los usos que se hagan de la ficción, la coherencia y valores de la literatura son puramente internos.

477 E. Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, op. cit., p. 104.

478 R. Montero, *La loca de la casa*, op. cit., p. 249.

479 M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes, *Crítica del pensamiento literario*, op.cit., pp. 281 y ss.

Por ello, más que autobiografías *de individuos*, las autoficciones que conforman el corpus aquí analizado componen autobiografías metaficticias *de escritores*. Es decir, una puesta en claro de la trayectoria intelectual del escritor, una valoración del momento cultural en que vive, una reflexión sobre sus obras anteriores y una declaración sobre su poética literaria. Se trata de ofrecer una imagen no propiamente autobiográfica ni referencial, pero sí auténtica, de la personalidad del sujeto que se está narrando. Si se parte de la idea de que el «yo» es una reconstrucción discursiva a partir de una visión subjetiva del mundo, el hecho de especular sobre la ficción y los modos del discurso implicará necesariamente una autorreflexión sobre *cómo* concebirse a uno mismo. En otras palabras, al focalizar su interés no ya en la mimesis de lo real sino en los modos posibles de la representación, la autoficción alcanza a investigar las formas en que el pensamiento y el lenguaje confeccionan una personalidad.

## 7. Conclusiones

El estudio llevado a cabo en estas páginas sobre el espacio autoficticio y sus manifestaciones en la literatura española desde 1975 hasta la actualidad ha transitado por un amplio repertorio de textos y teorías. Durante este periplo el fenómeno ha sido enfocado desde una perspectiva global, destinada a abarcar sus aspectos formales, culturales e históricos. Para ello, el análisis ha partido de la periferia de lo autoficticio y ha ido abordando poco a poco cuestiones cada vez más sustanciales de esta forma expresiva. En concreto, la investigación ha comenzado con una reflexión sobre conceptos teóricos básicos como «ficción» y «no-ficción» por oposición a «literatura», para seguir de forma inmediata con un estudio conciso de los géneros más cercanos e influyentes para la autoficción. Con este bagaje contextual, se ha procedido ya a profundizar en la naturaleza de la literatura autoficticia desde criterios históricos, paratextuales, textuales, pragmáticos y, finalmente, genotípicos. Semejante división metodológica, útil para el estudio académico, no debe sin embargo ocultar la estrecha relación que une todas estas facetas en el comportamiento último de la autoficción. Para reflejar mejor esta coherencia, el estudio se ha acompañado de numerosos epígrafes con conclusiones parciales que han permitido relacionar progresivamente cada uno de los puntos expuestos. Por último, la conceptualización teórica presentada durante la primera parte de la obra se ha complementado con el repaso práctico de una docena de títulos que abarcan el panorama de la autoficción española durante todo el periodo democrático. Con esta combinación de estudio teórico y análisis textual se ha buscado ofrecer en la segunda parte de esta investigación una descripción exhaustiva de la naturaleza de la autoficción donde la teoría quede anclada a la práctica real de su escritura.

Se ha considerado pertinente cerrar el estudio con una recensión crítica de las ideas hasta aquí expuestas y un apartado de conclusiones bien definido.

En contraposición al cuerpo de la investigación, aquí se partirá de una revisión rápida de las características prácticas de la autoficción para extraer, a partir de ellas, líneas de pensamiento sintéticas. Mediante este proceso deductivo se expondrán con renovada claridad las ideas principales ya avanzadas en la introducción y defendidas a lo largo del estudio: cómo la autoficción basa su ambigüedad en estrategias que pretenden problematizar la figura del autor, conferir una dimensión de literariedad a la narración de asunto referencial y explorar una concepción relativista del «yo».

### **Entre la ficción y la referencialidad**

Puesto que la autoficción se presenta como una forma que confunde libremente la realidad con lo imaginario, este estudio ha partido necesariamente de un análisis básico de las nociones de ficción y no-ficción. Tradicionalmente, ambas esferas creativas parecerían quedar bien separadas dada la oposición de sus temas: libres recreaciones en el caso de la primera y análisis con referencias al mundo real en el de la segunda. Además, el tono literario y artístico de la ficción también marcaría una distancia notable con la no-ficción, cuyas manifestaciones suelen ser valoradas por su veracidad histórica más que por sus cualidades estilísticas. Sin embargo, la progresiva entrada de géneros no-ficticios en el canon literario y la tendencia contemporánea a la confusión de géneros y referencias en un mismo nivel de realidad han socavado la estabilidad de ambas categorías. De hecho, el nacimiento oficial de la autoficción se enmarca en las polémicas que durante la segunda mitad del siglo xx pusieron en tela de juicio la capacidad de la escritura para captar la realidad objetiva. Dicha filosofía relativista late todavía en el seno de esta forma expresiva.

Así, el primer eje metodológico sobre el que gira esta investigación establece que, desde un punto de vista interartístico, es posible señalar una separación entre las esferas creativas de la ficción y de la no-ficción. Ahora bien, dicha distancia queda definida por un conjunto global de diferencias temáticas, estilísticas, semánticas, pragmáticas y epistemológicas. En este sentido, las características formales propias de la autoficción pueden resultar útiles a la hora de profundizar en la naturaleza de este cauce de escritura pero no sirven para trazar un límite preciso entre la autoficción y otros géneros vecinos. El parecido formal entre la novela en primera persona, la autobiografía y la autoficción obliga a recurrir a consideraciones sociales que expliquen por qué estos géneros son recibidos por el público de maneras diversas. Por ende, frente a una concepción modal de la oposición verdad/ficción aquí se ha preferido entender la narración textual como una manifestación cultural en la que las tradiciones de lectura influyen en la comprensión de los objetivos y el alcance

del discurso. Es decir, se ha partido de una reflexión pragmática que ha tomado en consideración las relaciones entre autores y lectores así como los horizontes de expectativas asentados socialmente.

Esta concepción pragmática no es necesariamente novedosa, pues ya ha guiado —con matices— buena parte de las investigaciones sobre la autoficción. Aunque todavía no hay teorías convergentes, la mayoría de los análisis de las últimas décadas ha coincidido en aplicar una misma perspectiva comunicativa: la teoría de los *speech acts* o actos de habla. Según este punto de vista, la autoficción se definiría básicamente como una versión lúdica e irresponsable (o «poco seria») de la autobiografía. Es decir, se caracterizaría por el comportamiento pragmáticamente descomprometido con el que el autor se dirige a sus lectores. Pero tal y como se ha expuesto de forma exhaustiva a lo largo de esta investigación, dicho enfoque metodológico adolece de un prejuicio contra la capacidad representativa de la ficción y, además, minimiza el alcance de reflexión personal que puede alcanzar la escritura autoficticia.

En oposición a esta forma de pensamiento, la presente investigación ha estado guiada por un enfoque más amplio y neutro con respecto a las capacidades expresivas de la autoficción. Se ha insistido en cómo el significado último de cada género así como su alcance social se asientan en una tradición de uso donde lectores y creadores establecen acuerdos interpretativos. Por tanto, al concebir las diferencias entre la ficción y la no-ficción de manera fluida, este punto de vista permite plantear también un espacio de existencia para la autoficción. Si el universo de lo ficticio se eleva como una construcción independiente de toda referencialidad cuyas reglas no se someten a los parámetros de verdad, la escritura de no-ficción asienta su verosimilitud y coherencia en la adecuación de sus afirmaciones con los sucesos del mundo real. En este sentido, la presencia autorial varía notablemente en cada una de estas esferas artísticas, pues si un mundo ficticio puede seguir funcionando de modo autónomo y ajeno a su creador, la no-ficción exige su presencia para reafirmar la sinceridad de su discurso. Entre estas dos posiciones extremas, la autoficción aparece como un espacio creativo intermedio que aprovecha las tradiciones culturales asociadas con otros géneros para proponer una recepción propia. Es decir, no se trata de un tipo de construcción textual cerrada, sino más bien de una estrategia interpretativa; una forma de comunicación entre autores y lectores donde el texto se convierte en un artefacto ambiguo y nunca cerrado. Por ello precisamente la autoficción alcanza a ser un fenómeno interartístico capaz de manifestarse en cualquier formato narrativo.

### **El inestable mundo autoficticio**

Aunque en este estudio se ha hecho un esfuerzo didáctico por considerar de forma aislada las características formales y luego pragmáticas de la autoficción, lo cierto es que tal distinción no deja de ser una convención pedagógica. La autoficción se define precisamente por su cuidado juego con los recursos formales de lo ficticio y un planteamiento pragmático en apariencia asociado con la no-ficción. En este sentido, su fusión de elementos discursivos heterogéneos se convierte en recurso para manipular las expectativas del lector. En concreto, aquí se ha estudiado la disposición estilística y estructural de la autoficción como punto intermedio entre la novela del «yo» y la autobiografía para poner de relieve sus usos paradójicos específicos. Pero también se ha insistido en cómo (a pesar de sus orígenes doubrovskianos) la autoficción no surge sólo del cruce de estos dos géneros, como normalmente se considera, sino que su tercer gran referente es el ensayo literario. De él habría heredado la escritura autoficticia su predilección por el tiempo presente, la reflexión extratextual y múltiples técnicas para focalizar el discurso en el pensamiento del autor/narrador.

Pero aunque sus influencias son heterogéneas, ninguno de los recursos habituales de la autoficción resulta en sí mismo esencialmente novedoso; el prólogo ficticio, el uso intradieгético del nombre del autor, la apariencia de confesión verosímil son estrategias bien conocidas en la historia de la literatura. Sin embargo, su uso combinado y sus propósitos específicos sí conforman un estilo distintivo de la autoficción. Esto queda bien demostrado primero por el notable peso que los elementos paratextuales adquieren en el proceso de recepción autoficticio. Puesto que estos dichos elementos han compuesto tradicionalmente lugares de encuentro entre el autor real y sus lectores, son espacios excluidos en un principio de toda recreación imaginaria. Las estrategias autoficticias, sin embargo, aprovechan estas expectativas lectoras para introducir en el paratexto informaciones ambiguas sobre el propósito de la obra o ideas que luego se contradirán con el contenido del texto. Este juego extensivo con las posibilidades editoriales del formato libro se resuelve en una gran abundancia de prólogos, avisos, fotos del autor en la cubierta y advertencias de que todo lo que sigue es una ficción o de que se basa en hechos reales. De este modo, la verosimilitud del paratexto queda a disposición de una voluntad creativa que iguala las experiencias vividas y las imaginadas a un mismo nivel de existencia. Estos recursos se relacionan también con la creación por parte del autor de una faceta o impostura pública que complementa a su álter ego de papel; una estrategia vital que supone la culminación absoluta del espíritu autoficticio, pues niega las fronteras de lo literario.



Estas prácticas paratextuales que permiten extender la voz autorial hasta su mundo ficticio se combinan con una disposición formal empeñada también en mantener una apariencia de conexión con la realidad extratextual. El objetivo principal será conservar un tenue vínculo de identidad entre las instancias narrativas para incitar una lectura no-ficticia inestable por parte del lector. A este respecto, el recurso más notable de la autoficción consiste en dotar de un peso firme a la figura del narrador. Para ello sirve la coincidencia nominal explícita (o insinuada mediante el uso de segundos nombres, iniciales y apellidos) entre autor real, narrador y personaje. La firmeza con que el nombre ata al autor a su texto despierta de inmediato connotaciones biográficas y parece revelar un compromiso con la verosimilitud de la narración (por más que la «firma», como revelara Barthes, sea finalmente una señal de la ausencia del autor). Aunque esta coincidencia nominal no es imprescindible en la escritura autoficticia, sí resulta muy útil para establecer de forma inmediata un vínculo sólido con la realidad referencial y la figura del escritor. Por supuesto, este recurso ocupa un papel bien conocido en la literatura tradicional como elemento lúdico que favorece el juego metafictional dentro del mundo imaginario, por tanto, en la autoficción debe combinarse con otros elementos narrativos para que su ambigüedad alcance una relevancia estructural en el relato.

En concreto, el peso de la ambigüedad referencial tiende a recaer en otros recursos narrativos menos evidentes pero cuya potencia autobiográfica resulta innegable. Así, la voz homodiegética se revela un elemento esencial para convocar una impresión de verosimilitud de la que es difícil escapar como lector. Este «yo» —enunciado por un narrador que comparte nombre o datos vitales públicos con el autor real— despliega un discurso inevitablemente persuasivo, cuya falta de objetividad casa bien con los fines de la autoficción. Por ende, la primera forma de ambigüedad autoficticia surgirá del choque entre la impresión de referencialidad fomentada por la homodiegesis textual y la ausencia de un pacto de lectura autobiográfico convencional que ratifique la estrategia receptora. Además, este recurso de la voz en primera persona se suele combinar con focalizaciones que, si bien toman la perspectiva del narrador, están más limitadas que en el caso de la autobiografía. El escaso conocimiento que el narrador suele demostrar sobre las razones de las acciones ajenas o incluso de las suyas propias (o de su personaje juvenil) contribuye a arrojar un tono novelesco e incierto al desarrollo de la historia.

En este mismo sentido, el narrador también tiende a poner de relieve su vacilante fiabilidad enunciativa en largos pasajes reflexivos y a veces metaliterarios donde abunda la autoparodia. En efecto, resulta muy característica de la autoficción su capacidad para combinar modos discursivos de forma que

el comentario prime e incluso paralice el desarrollo de la historia. El relato en tiempo pasado y guiado por una disposición teleológica —propio de la novela y hasta cierto punto de la autobiografía— se ve de continuo interrumpido por digresiones reflexivas en presente de raigambre claramente ensayística. La voz enunciativa detiene su exposición de las acciones argumentales para considerar, desde el presente atemporal de narración, aspectos extratextuales o metaliterarios de toda índole. El comentario ha sido por lo general analizado en teoría literaria como un espacio de intervención autorial que escapa de la fabricación del mundo ficticio porque está sujeto a un juicio de verdad; ahora bien, en autoficción cabe sospechar que estos comentarios forman parte de la construcción intelectual del narrador imaginario. Por tanto, ¿a quién debe el lector achacar esos comentarios? ¿Puede cuestionarlos o tiene que aceptarlos como elementos del mundo que la ficción está construyendo? La imposibilidad de deslindar claramente la figura narrativa y la del autor real juega un papel fundamental para establecer estrategias lectoras que pongan en duda la referencialidad o la ficcionalidad de lo narrado.

Estos recursos básicos se suman a otros elementos de disposición estructural típicamente autoficticios como la yuxtaposición de escenas dispersas unidas sólo por relaciones subjetivas sin un desenlace evidente o una narración intrínsecamente ficticia con una estructura dividida en varios niveles diegéticos donde el primero actúa de marco en el que se inserta la historia biográfica. En la misma línea, también destaca la falta de contextualización espacio-temporal con el uso simultáneo de algunos nombres propios bien definidos para configurar un paisaje narrativo de límites brumosos, así como un desarrollo temporal fragmentario comúnmente limitado sólo a unos pocos años de la vida del protagonista.

En resumen, mediante la fusión de todos estos elementos textuales y pragmáticos, la autoficción acaba por determinar la creación de un mundo narrativo inestable. El parecido de la historia con la realidad referencial, la continua desconfianza con que el narrador describe sus propias cualidades para transmitir de forma objetiva aquello que quiere contar, su ironía y su escasa fiabilidad se suman para configurar un mundo que se crea, pero que no se verifica. Aunque el efecto de la ficción logra que el edificio argumental se mantenga en pie, es imposible evitar la impresión de que el narrador está siendo insincero u ocultando (si quiera involuntariamente) parte de los hechos. En este punto, queda en manos del lector dar sustancia a la historia, bien asumiéndola como un mundo completo y cerrado sobre sí mismo (como una novela al uso), o bien acudiendo a datos extratextuales que expliquen los vacíos y amortigüen en parte esa ambigüedad (como en una autobiografía escasamente confesional). Mediante estas estrategias pragmáticas, el mundo autoficticio, que finalmente

no resulta autorreferencial ni independiente, acaba por sustentarse gracias a la realidad que parece invocar. Por ende, la autoficción no puede definirse como un mero género o tipo de texto, sino como una vasta estrategia de comunicación artística que sólo existe en el proceso mismo de su recepción. Al igual que sucede con la noción todoroviana de lo «fantástico», la autoficción parece habitar sólo en el breve espacio de ambigüedad que media entre las categorías de autor y narrador. Es decir, ese «soy yo pero no soy yo» con que el creador trata de describir sus relaciones con su «yo» textual.

### **La presencia de la figura autorial**

Tras analizar el peculiar entramado formal y pragmático que sustenta la autoficción, cabe preguntarse a qué fin responden estos vastos esfuerzos por desestabilizar la verosimilitud del mundo narrado. En otras palabras, qué razones llevan a un escritor a arriesgar su nombre propio en un texto autoficticio. Por supuesto, las causas son múltiples y hasta cierto punto diferentes para cada persona, pero resulta posible hablar de varios objetivos fundamentales. Ante todo, por supuesto el empleo de estrategias autoficticias responde, siquiera en parte, al deseo de innovación inherente a cualquier creación artística. En concreto, sus esfuerzos casan bien con el ideal de originalidad y singularidad personal potenciado en el paradigma de la cultura contemporánea: exacerbar la singularidad del «yo» (ahora sujeto y también objeto de interés) y jugar de modo explícito con los límites de la representación. En este contexto, a los recursos metafictiones tradicionales, como la creación de niveles diegéticos y la inmersión del autor en su mundo imaginario, la autoficción añade estrategias narrativas y pragmáticas propias de los géneros de no-ficción, sobre todo del ensayo literario. Su característica renuncia a un desarrollo argumental coherente y a un final conclusivo a favor de la pura reflexión privada señala a un posible futuro de la novela del «yo» donde los esfuerzos de recreación personal dejan de centrarse en la invención de un personaje o álter ego hipotético para construir sólo una voz narrativa singular.

Ahora bien, la autoficción también cumple con otros objetivos relacionados con el contexto cultural de la Francia de los setenta en que se gestó. El envite doubrovskiano nació en concreto como respuesta a una intensa polémica sobre la capacidad representativa de la palabra escrita y el papel del autor en literatura. La ficción, acusada durante toda la segunda mitad del siglo xx de ser un espacio sin cabida para el autor, parece haber buscado en la escritura autoficticia una salida a esta crisis.

En ficción, la voz enunciativa que guía el discurso no puede ser achacada directamente al autor, pues su origen está en una fuente imaginaria de lenguaje conocida como narrador. Esa distancia absoluta que media entre las instancias narrativas es precisamente la clave que permite que un texto no sea interpretado como un testimonio referencial sino como una narración acerca de un mundo imaginario independiente. Dicha distancia favoreció el nacimiento del concepto de la «muerte del autor», que especula sobre la independencia del texto literario una vez que éste se separa de su creador. Es decir, a partir del momento en que un libro es entregado al público, los lectores serían los únicos responsables del texto así como los dueños únicos de su significado. Esta polémica noción barthesiana puede parecer radical, pero resulta evidente que la ficción, incluso la más personal, encuentra en la distancia estructural entre autor y narrador un obstáculo que impide a aquél involucrarse en la existencia de su texto y que facilita que el lector pueda leerlo sin tomar en cuenta las intenciones del creador. Por el contrario, los géneros de no-ficción logran poner de relieve toda la complejidad de las relaciones entre instancias narrativas porque requieren de la participación del autor real como único garante posible de la veracidad del texto. Es decir, la capacidad persuasiva de la no-ficción (especialmente de géneros subjetivos como la autobiografía y el ensayo literario) depende en buena parte de que los hechos allí contados puedan ser relacionados con su creador; éste debe estar presente de alguna manera en su propio texto para poder responsabilizarse del pacto de lectura que propone al receptor. En este sentido, una autobiografía no se independiza nunca de su autor, ya que si lo hiciera, el texto sólo podría interpretarse como una ficción. En el caso del ensayo, por su parte, todo el interés de la argumentación propuesta descansa en la tensión intelectual que el autor transmite.

Teniendo todos estos datos en cuenta, la escritura autoficticia parece diseñada para añadir a la ficción las estrategias persuasivas de la no-ficción, de modo que la categoría de autor real se convierta en una figura fundamental en el proceso de descodificación y sobreviva así en su texto. Para ello, aun siendo una manifestación formalmente cercana a la novela, la autoficción imita y subvierte el pacto de fiabilidad propio de los géneros referenciales. La estrategia, como ya se ha visto, consiste en elaborar un discurso novelesco que reproduce las características del diálogo pragmático autobiográfico al mismo tiempo que lo parodia y pone en duda. De este modo, la autoficción consigue que el mundo creado se desestabilice y que el lector cuestione si debe entender lo narrado como hechos veraces garantizados por el autor real (como en la autobiografía y el ensayo) o como sucesos fantásticos achacables sólo a esa fuente imaginaria de lenguaje que es el narrador (como en la novela). En otras palabras, el lector, en su inevitable ideación de una figura autorial, debe desarrollar una estrategia

de descodificación donde participen de manera activa sus saberes sobre el autor extrarreferencial y las impresiones que se forme sobre el narrador. En esta tensión, la presencia del autor implícito determinará el tono de lectura y la estabilidad del mundo recreado. Aquí radica una de las características autoficticias más singulares y que con mayor énfasis se ha tratado a lo largo de este estudio: cómo gracias a la inestabilidad de su mundo narrativo y al uso de recursos pragmáticos propios de géneros referenciales, la autoficción niega la muerte del autor y permite al creador permanecer dentro de su obra.

De hecho, la peculiar disposición pragmática de la autoficción brinda al autor una forma de supervivencia intratextual adaptada a una gradación de existencias posibles. Es decir, cabe visualizar las manifestaciones de la literatura del «yo» en torno a una escala progresiva de presencia autorial que desencadena diferentes experiencias de comunicación lectora. Gracias a esta progresión resulta viable de hablar de una tipología de manifestaciones textuales dentro del espacio autoficticio: desde la recreación más cercana a lo biográfico, donde la presencia del autor parece plasmarse con fuerza en su identificación con el narrador, hasta la ficcionalización del «yo» más novelesca tras una máscara irónica. Y entre estos extremos, diversas variantes de autoficción metaficticia emparentadas con el ensayo literario que consideran la figura del autor en términos aún más difusos.

El espacio autoficticio plantea por tanto un tipo de representación personal más flexible que el de la autobiografía tradicional (que concibe la memoria básicamente como un registro de acontecimientos y la personalidad como una expresión estática del «yo»). En este sentido, entre las razones afectivas que llevan a un escritor a dar a conocer su vida en una autobiografía, además del puro placer de recobrar el tiempo perdido, resulta de esencial importancia el afianzamiento de un concepto personal. El género canaliza una necesidad de reconstruir la propia vida, no sólo para comprenderla sino también para fortalecer una idea del «yo» cuyas posibles evoluciones y aprendizajes van a culminar en una identidad más madura (la del presente de escritura). Por supuesto, esta disposición evolutiva supone ya de por sí una manipulación que contradice la voluntad de veracidad histórica del género, pero lo cierto es que la misma selección y disposición del conjunto delata ya la imposibilidad de un relato puramente referencial. «La necesidad de encontrar un orden a la parte de vida ya vivida es tan instintiva y universal que los autobiógrafos ceden a ella sin percibirlo. El solo hecho de dar un título diferente a los sucesivos periodos de la autobiografía, de dividirlos en épocas y en capítulos, o de reconocer

retrospectivamente los acontecimientos críticos y las líneas de partición, todos estos indicios tan repetidos en las autobiografías, revelan el carácter universal de esta necesidad»<sup>480</sup>.

Dicha perentoriedad de reconstruir el «yo» es canalizada de manera bien diferente en la autoficción. Ésta asume explícitamente el carácter artificial con que la escritura reconstruye la personalidad —noción ya de por sí en perpetuo cambio— y busca procesos para explorar el «yo» sin solidificarlo. En este sentido, frente a la concepción positivista de la autobiografía clásica, la autoficción refleja un paradigma cultural posmoderno. Es el producto de una época donde se admite de forma más o menos explícita la imposibilidad de dar cuenta objetiva de la historia o de reconstruir una Verdad con mayúsculas. La fiabilidad de los grandes relatos queda ensombrecida por la sinceridad personal que permiten las pequeñas historias personales, pues si bien éstas no tratan de ofrecer ningún acercamiento global al pasado, sí transmiten un testimonio original sobre un periodo histórico o una forma de entender el mundo. En este sistema de valores, la ficción aparece como un instrumento válido para componer un relato personal auténtico, pues al menos representa la proyección subjetiva que el autor realiza de una hipotética versión de sí mismo. Así, esta filosofía casa bien con la idea de Paul Ricoeur de que «l’histoire d’une vie ne cesse d’être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet raconte sur lui-même»<sup>481</sup>. En otras palabras, el sujeto es actor y lector de su vida, pues su autobiografía es un tejido de historias narradas. Y de hecho, si la actividad literaria refuerza la identidad del que escribe (pues solidifica sus ideas previas) también produce el mismo efecto en el lector (quien se reconoce en lo escrito).

Por supuesto, esta personalidad imbuida de ficción que construye el inestable mundo autoficticio no se corresponde —o al menos no con la veracidad propia de la confesión— con un retrato del escritor real, sino más bien de su faceta como creador. El propósito de la autoficción va así más allá de lo biográfico y lo descriptivo para centrarse en la indagación de los propios procesos de construcción del individuo mediante su escritura. Es decir, no se trata de un espacio pragmáticamente adecuado para la confesión personal —pues ésta queda diluida por la carga ficticia del relato— sino más bien para la reflexión sobre las relaciones bidireccionales entre la vida y su escritura. De ahí la tenaz inclinación de la autoficción a duplicar el discurso del narrador con otro de carácter metafictional en el que se discute ampliamente sobre literatura (cómo manejar la faceta pública de escritor, cuáles son las consecuencias de quedar plasmado en una novela, la compulsión por la escritura y las fuentes de la propia

---

480 G. May, *La autobiografía*, op. cit., pp. 66-67.

481 Paul Ricoeur, *Temps et récit*, III, París, Seuil, 1985, p. 336.



.....

vocación son temas autoficticios recurrentes). Gracias a dicho componente diegético, esta forma expresiva permite al autor ahondar explícitamente en su poética al mismo tiempo que elabora un ejemplo implícito de sus teorías en el propio texto.

A raíz de estas reflexiones resulta posible entender por qué juzgar la autoficción comparando la vida real del escritor y la vida descrita en sus textos supone caer en una falacia. El tono autobiográfico de la autoficción es una impostura necesaria para desencadenar un proceso de lectura específico, pero no remite a un compromiso de sinceridad referencial. No hay ningún elemento paratextual ni formal que avale tal interpretación, a pesar de que ciertos recursos ambiguos y de factura novelesca inciten procesos de lectura donde resulta imposible no establecer comparaciones con la biografía del escritor para captar los matices de su recreación imaginaria. El valor de la autoficción radica por tanto en su manejo de las estrategias de diferentes géneros para desestabilizar el mundo imaginario del relato y, sobre todo, en su logrado uso de los protocolos pragmáticos para imitar procedimientos de lectura no-ficticios. El efecto de ambigüedad conseguido mediante esos recursos revela el valor consuetudinario de los géneros literarios y del mismo concepto de ficción; ni su relación con la realidad ni su forma los definen, sólo el uso consensuado que de ellos se hace en un determinado momento cultural. Por ende, cabe concluir que la esencia de la autoficción no radica en su veracidad, sino en su capacidad para recrear esa impresión de veracidad.

### **Vigencia de la autoficción**

Dado que la autoficción se gestó en un primer momento como contrapunto a las teorías académicas de Philippe Lejeune, y que su creador oficial, Serge Doubrovsky, ejercía como profesor universitario además de como escritor, la autoficción fue tomada en principio por un género artificial y de vigencia limitada. Sin embargo, como ha mostrado esta investigación y el corpus analizado, su éxito en las letras internacionales confirma su viabilidad expresiva más allá de cualquier afán experimental. Otras investigaciones posteriores han tratado también de restar originalidad a la autoficción ligándola con una larga tradición de títulos y de recursos bien conocidos en la ficción clásica. Pero esta concepción tampoco resulta del todo satisfactoria. Tal y como se ha expuesto en estas páginas, la autoficción debe ser considerada una forma contemporánea tanto por su peculiar uso de recursos textuales y pragmáticos como por el trasfondo posmoderno que la anima. Además, sólo a partir de la década de los setenta resulta posible hablar de una tradición autoficticia coherente; hasta entonces, únicamente cabe señalar hitos individuales y casos concretos de cruce entre



los límites de géneros establecidos. Pero estos casos, precisamente por su afán transgresivo, a duras penas pueden establecer una tradición. Las condiciones que determinaron la creación del *Libro de buen amor*, de la *Vida de Torres Villarroel* o de *Cómo se hace una novela* de Unamuno proceden de impulsos muy diferentes, y buscar afinidades genéricas entre textos tan heterogéneos implicaría caer en una falacia retroactiva. La autoficción ha tomado conciencia de sus características distintivas sólo desde hace unas décadas y lo ha hecho con el fin de responder a necesidades contextuales específicas; entre ellas, la crisis del personaje, la muerte del autor, el fin de las grandes ideologías, el auge del intimismo, la globalización del mercado editorial y la consolidación de tradiciones literarias internacionales. Por estos mismos motivos, la autoficción se encuentra aún en un proceso de desarrollo que tal vez pueda llevarla a concretarse en imprevistas manifestaciones.

Resulta importante dejar constancia aquí de que, aunque el desarrollo de la autoficción puede rastrearse en numerosos países y lenguas, su arraigo en las letras españolas debe ser considerado con especial interés. Dada la escasa inclinación que la tradición literaria hispana ha mostrado generalmente por la literatura del «yo», resulta llamativo el auge continuado de esta forma de escritura en el panorama editorial. En concreto, para enmarcar adecuadamente el desarrollo de la autoficción, se debe tener en cuenta que las corrientes de expresión subjetivas y personales que tanto han influido en el arte contemporáneo se han combinado en la historia reciente española con un auge inaudito de las escrituras autobiográficas. Memorias, diarios, epistolarios y otras tantas formas de expresión personal copan desde la Transición y hasta hoy en día el mercado editorial nacional. En medio de este auge, la falta de una tradición autobiográfica nacional ha provocado que las nuevas corrientes de literatura personal hayan buscado su propio camino sin un corpus de modelos establecidos a través del que guiarse. En este sentido, la influencia de la novela dialógica de los sesenta y de la novela internacional llegada al país sobre todo tras el franquismo han dejado una huella en la producción literaria personal española de la que la autoficción es un buen ejemplo. Por tanto, el arraigo actual de la escritura autobiográfica debe considerarse en un contexto sociocultural de apertura internacional y de abandono de la tradición autóctona por un estilo que aspira a fundirse con las tendencias globales.

Partiendo de estos orígenes se explica que la característica más llamativa de la autoficción española radique en su carencia del tono confesional y escandaloso que ha caracterizado el desarrollo de su variante francesa (plagada de incestos, secretos familiares y odios manifestos). Como se ha visto en el análisis del corpus, hay pocas confidencias en las autoficciones españolas, y en el caso de que existan, suelen aparecer veladas. Pero a pesar de todo, esta

forma literaria no debe confundirse con una suerte de autobiografía vergonzosa o con una literatura especializada en escamotear la verdad confesional. Al contrario, el movimiento autoficticio ha resultado fundamental para afianzar la literatura del «yo» en una cultura donde las manifestaciones confesionales tienden a ser juzgadas como de escaso valor literario. Como es sabido, los géneros caracterizados por su temática imaginaria o ficticia (como la novela) entran en el campo valorativo de lo constitucionalmente literario; mientras, los géneros de no-ficción, que toman la realidad como tema de escritura (como la autobiografía o el ensayo), permanecen relegados en un margen condicional, siempre bajo el riesgo de que la forma en que han sido escritos no esté acorde con las tendencias estilísticas de una época determinada y sean expulsados sin más del campo de la literatura. Sin embargo, en la autoficción se logra un equilibrio que trasciende las reglas sociales de lo literario. La permanencia de las estructuras pragmáticas del pacto de lectura autobiográfico permite que el texto sea recibido como una manifestación personal pero de innegable valor artístico. De este modo, la autoficción logra que la escritura autorreferencial abandone su posición periférica en el campo de la literatura para situarse en su mismo centro; y al mismo tiempo, convierte el discurso ficticio en un espacio apto para la supervivencia de la categoría del autor. Así, a medio camino entre las esferas de la ficción y de la no-ficción, la escritura autoficticia reclama un espacio ambiguo acorde con las necesidades expresivas de la cultura contemporánea. Por ello, en definitiva, el éxito de la autoficción debe ser considerado un hito fundamental en la literatura española reciente, pues señala el nacimiento de una nueva concepción de la escritura personal al tiempo que enlaza la tradición nacional con los movimientos de las letras contemporáneas internacionales.



## 8. Anexos

Índice de procedencia bibliográfica de los documentos anexados:

1. Portada: Carlos Barral, *Penúltimos castigos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
2. Portada: Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* [1989], Madrid, Punto de lectura, 2000.
3. Portada: Rosa Montero, *La loca de la casa* [2003], Madrid, Punto de Lectura, 2007.
4. Portada: Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado*, Barcelona, Anagrama 2005.
5. Portada: Marcos Giralt Torrente, *Tiempo de vida*, Barcelona, Anagrama, 2010.
6. Carmen Martín Gaité, Cuaderno 17, *Cuadernos de todo*, Maria Vittoria Calvi (ed.), Barcelona, Areté, 2002, pp. 290-403.
7. Carmen Martín Gaité, Cuaderno 18, *Cuadernos de todo*, Maria Vittoria Calvi (ed.), Barcelona, Areté, 2002, pp. 427-431.
8. Alberto Oliart, «El personaje Carlos Barral», *El País* (10 de diciembre de 1983), p. 26.
9. «Debate con Carlos Barral: coloquio internacional de la Université de Provence», *Revista de Occidente*, 110-111 (1990), pp. 148-160.
10. Julio Llamazares, «La memoria como novela: autobiografía y ficción», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 716 (febrero 2010), pp. 7-12.

11. Ángeles García y Javier Marías, «Mi novela no ha sido entendida», *El País Semanal* (8 noviembre 1998), pp. 18-24.
12. Antonio Muñoz Molina, «El caso Hackl: El autor de ‘Sefarad’ responde», *Lateral*, 79-80 (julio, agosto 2001), pp. 6-7.
13. Vicente Verdú, «¿Vivir o leer novelas?», *El País* (5 de julio de 2001), p. 30.
14. Javier Cercas, «La dignidad de la novela», *El País. Babelia* (18 agosto 2001), p. 9.
15. Enrique Vila-Matas, «La ironía en París», *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003, pp. 23-31.
16. Paloma Díaz-Mas, «Memoria y olvido en mi narrativa», *Romanica Gandensia, XXVII: La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Patrick Collard (ed.), Ginebra, Droz, 1997, pp. 87-97.
17. J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, «Reino del silencio», *ABCD*, 852 (31 de mayo de 2008), pp. 18-19.
18. Ricardo Senabre, «Finalmusik», *El cultural* (24 de mayo de 2007), p. 23.
19. Marcos Giralt Torrente, «Escrituras del yo», *Cuadernos Cervantes*, 2 (marzo 2002), pp. 57-65.
20. Jesús Ruíz Mantilla (ed.), «¿Por qué escribo?», *El País Semanal* (2 de enero de 2011), pp. 52-60.

**Anexo 1. Portada: *Penúltimos castigos*  
(Carlos Barral, 1983)**

Carlos Barral  
*Penúltimos castigos*

Novela



Seix Barral  Biblioteca Breve

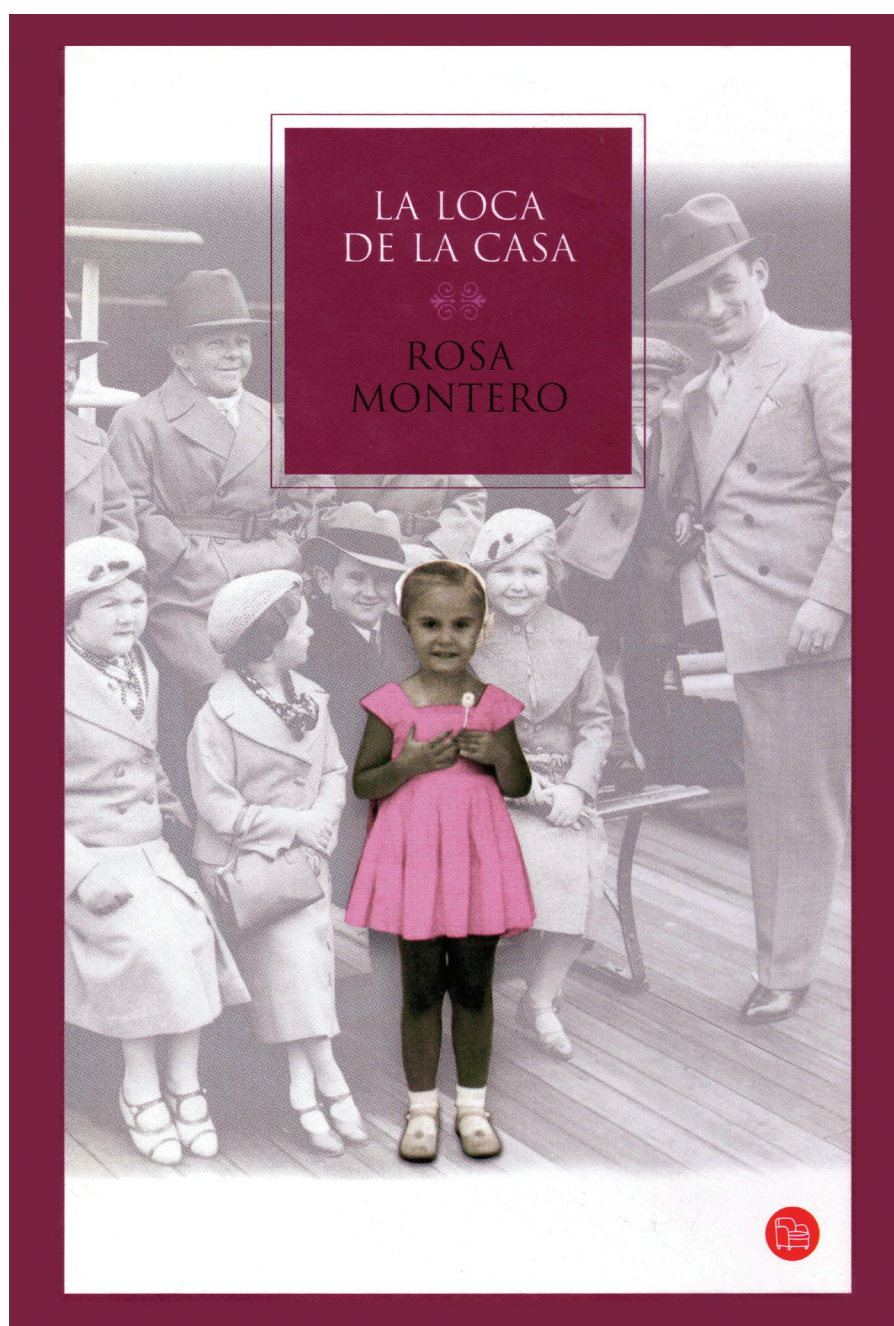


**Anexo 2. Portada: *Negra espalda del tiempo* (Javier Marías, 1989)**

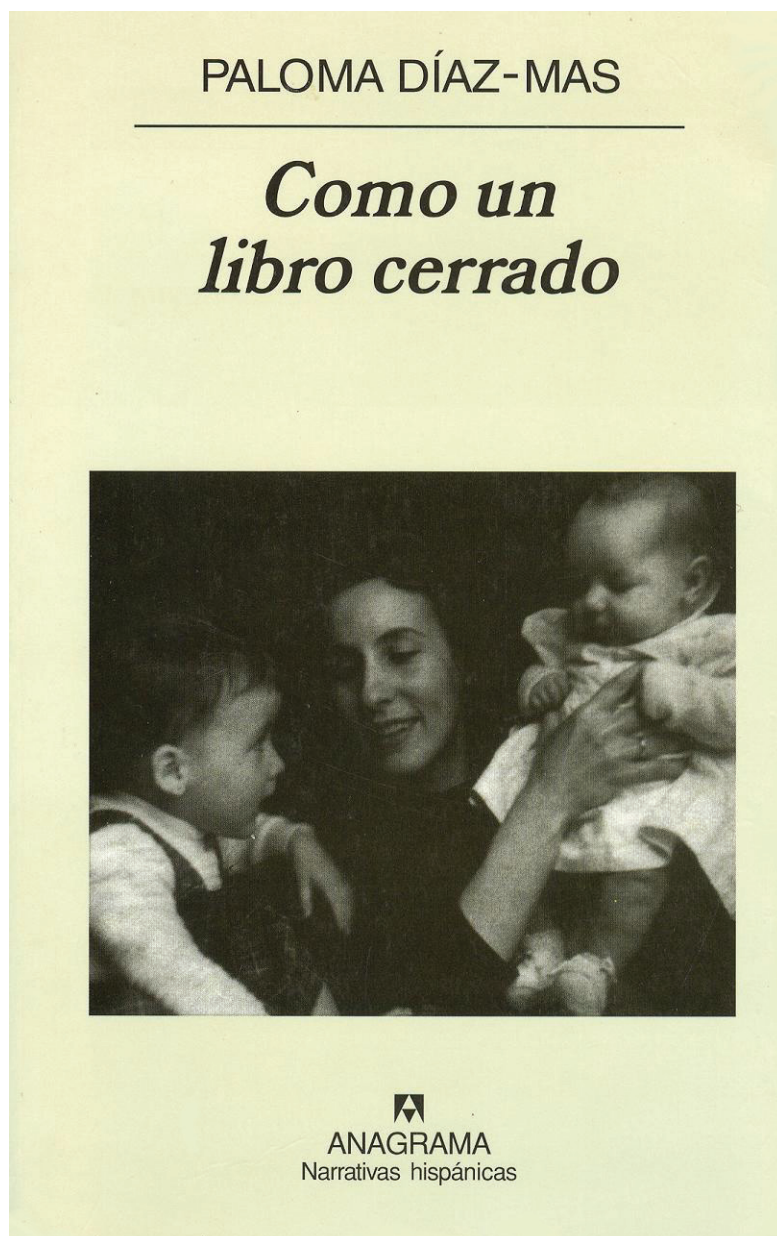




**Anexo 3. Portada: *La loca de la casa* (Rosa Montero, 2003)**

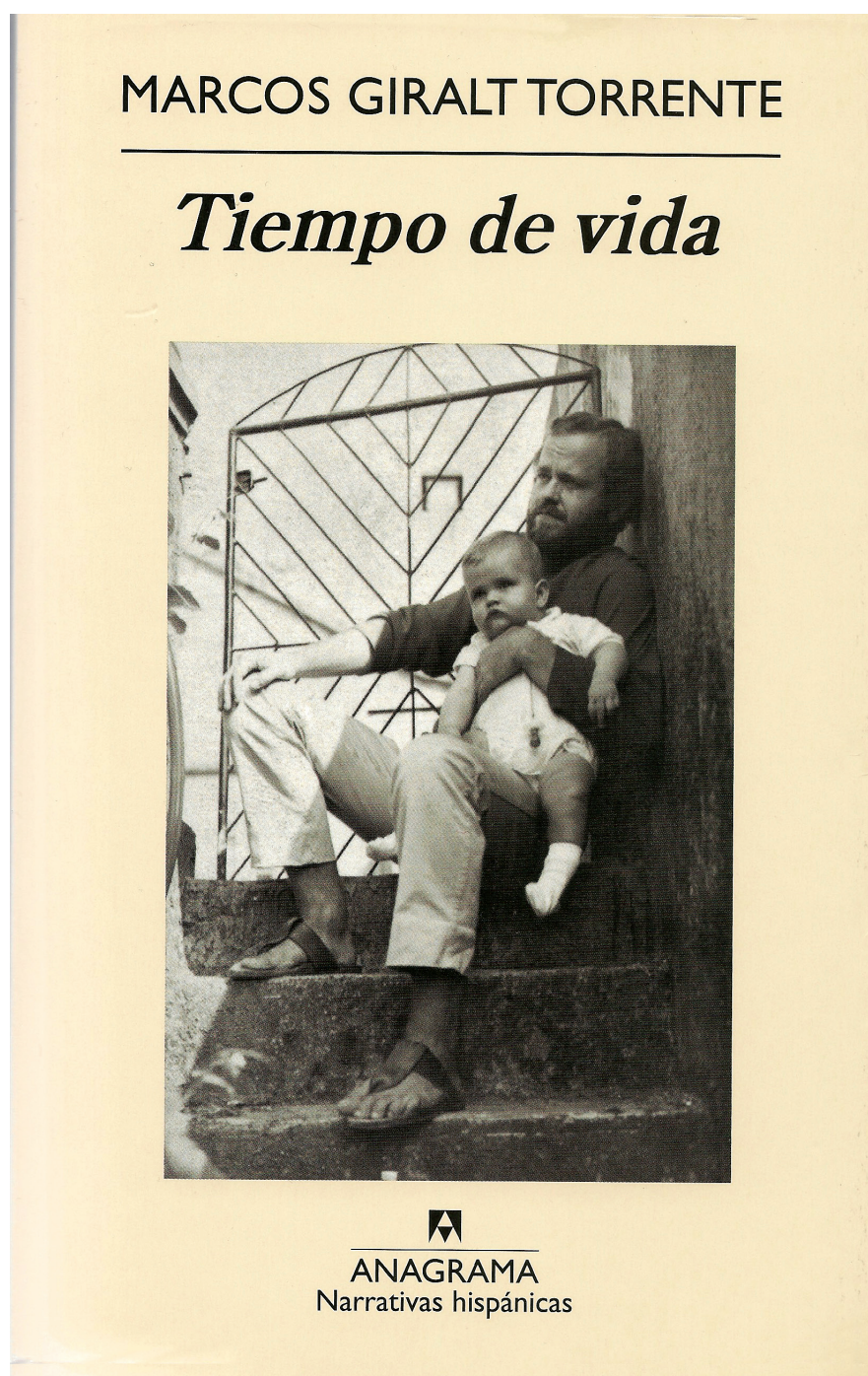


**Anexo 4. Portada: *Como un libro cerrado*  
(Paloma Díaz-Mas, 2005)**





**Anexo 5. Portada: *Tiempo de vida* (Marcos Giralt Torrente, 2010)**



## **Anexo 6. Diario: Cuadernos de todo, cuaderno 17 (Carmen Martín Gaité, 1976)**

Para un cuento fantástico

Le volví a ver, pero ya no me miraba. ¿Era él? ¿Le veía o no le veía? Me había dado, en muchas de sus frases anteriores, que yo, al oírlas desprecié o pasé, al menos, ligeramente por alto, pendiente sólo de aprehender la mirada que ahora echaba de menos y buscaba afanosamente, el texto del acertijo que, a lo largo del yermo de su ausencia, me veía abocada, ya para siempre, a intentar descifrar. La novela, pues, empezaba con su ausencia, con la exégesis de aquel texto. Pero descifrarlo estaba dificultado por la incertidumbre y el sobresalto que suponía tratar de revivir la luz ya inapresable. Y sólo dentro del deslumbramiento que había producido aquella luz se había incubado dentro de mí la fidelidad apasionada e irreversible hacia aquella historia. Era como buscar a la sombra algo que sólo podía tenerse y producirse al sol, aun cuando la luz cegadora de éste nublara su entendimiento.

\* \* \*

Hoy en día gusta mucho decir: «es increíble», quizá es una de las expresiones más usadas por la juventud, como si buscara en ella un reducto acogedor. Se trata, creo, de un rechazo a todo lo que la vida se empeña en manifestarnos con tantas explicaciones claras y juiciosas. Una añoranza del mundo de los mitos, que esos mismos jóvenes se encarnizan en derribar. Profanan lo mágico mezclándolo —acríticamente e inadvertidamente— a lo más vulgar y cotidiano, rebajándolo.

T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*

El afán de explicar lo inexplicable produce la tensión narrativa. Dudas entre lo visto y lo imaginado. En esa cuerda floja es en la que hay que avanzar, aun a riesgo de perderlo todo. Interpretación de los sueños.

«‘Je vins presque à croire’: voilà la formule qui résume l’esprit du fantastique. La foi absolue comme l’incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique. C’est l’hésitation qui lui donne vie.»

La literatura es un desafío a la lógica: un acoso a ella desde regiones oscuras y subterráneas. Mis historias con J. y C. entran en valor al cesar. No sólo para mi consideración, sino —hoy estoy segura— también para la de ellos. No podrán desentenderse nunca de su estela zozobranter, residuo, a su vez, de la zozobra que en mí dejaron. No sé lo que piensan, no hay ya hilo, sino hilo roto. Y eso

les confiere grandeza literaria a estas historias: lo quebrado, lo que admite pluralidad de interpretación. El enigma que nunca cesa ni se disuelve, alimento perenne de *neverending tale*, surtidor inagotable.

Esto puede enlazar con el tema de *Pesquisa personal*, pero debo narrarlo en forma más simple y escalofriante a la vez. Menos introspección, menos claves para el lector de que estoy escribiendo una novela fantástica.

El discernimiento trabajoso, el reflexionar como a través de lianas enfangadas. La mente por mi lado y los actos por otro, escapando al propio control. Y la pesquisa eterna, inapagada, luz de la mente, única referencia para no matarse porque aun a despecho de las agobiantes evidencias se intuye que hay otra cosa, emanada de esa oscuridad, de esos mensajes de los sueños. Resistir en ese universo vislumbrado, a su ambiguo amparo.

Dictaminan los psiquiatras: «ese hombre está loco, hay que curarlo», es lo que pretende arrancar y conjurar la raíz del misterio. Pero no les sirve de nada. Su propio barco, avanzando al lado de los de esos «locos», hace, a la postre, agua por miles de agujeros que definen pero no controlan.

Releyendo las cartas, al cabo del tiempo, lo primero que me pregunto es ¿pasó esto de verdad?; y en la ambigüedad que me despierta esta pregunta ahora) cobran una fuerza de piedra rara que entonces sólo tenían como acontecimiento maravilloso, sí, y apasionante, pero del que no me cabía dudar.

Locura y sueño no son más que modalidades de una razón superior. «La ciencia no nos ha enseñado todavía si la locura es o no lo sublime de la inteligencia» (Edgar Poe).

(Mira, Juan, lo de «naturaleza muerta» no vas a verlo escrito como te esperabas. Te brindo y prometo una sorpresa que va a romper todos los moldes, palabra dada el 22 de diciembre del 76 en el Ateneo a las seis de la tarde.)

La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*. Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso más seguro, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Ahora desafiaré genialmente. Me tengo, al fin, que atrever. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando. Se van a quedar fríos. Dinamita pura y —hasta ahora— no la había disparado. Ya es hora.

En los cuentos de la infancia —en el terror y perplejidad que despiertan— está sembrada para siempre la semilla —que combatimos o no, que germina o no— de nuestro gusto por lo fantástico. Mi tendencia a abominar de las soluciones, de las explicaciones, de los finales felices (tanto en las historias reales como en las literarias) me garantiza esa pervivencia de la semilla. (En «La mujer de cera», tal vez escribí mi mejor cuento.) En *El balneario* no debía haber terminado diciendo que era un sueño. La segunda parte se lo carga todo. Es un pegote cobarde, acomodaticio.

Releer los cuentos de Thomas Hardy. El afán de perennidad (vencer a la muerte) mezclado con el de fugacidad. Si se resucita a la amada la vida volverá a ser plana, vulgar, tendrá un fin al previsible y consabido. Se juega —en literatura— con esa ambigüedad que el autor conoce. Y en el amor también. Volver a tener lo que se tenía impide vivirlo en la evocación, que supone su perennidad, el triunfo sobre su muerte.

La reaparición de personajes a los que el tiempo ha transformado en otra cosa. El reencuentro. Esquema perfectamente intuitivo y elaborado en el *Pinocchio* de Collodi.

(Emociones retrospectivas evocadas, inesperadamente, en común. Esto es el polo opuesto de la transformación: la recuperación esencial del tiempo que se creía perdido. Huellas en otro.)

El oyente —o lector— ante una historia inverosímil piensa, o bien «me está mintiendo» (el narrador) o bien «se está engañando él a sí mismo, equivocando». En este segundo caso, si sospecha que el narrador en su engaño es sincero, es decir toma mentira por verdad, la forma en que lo cuente dará fe de que esa mentira se haya convertido o no en verdad. Es decir, si el calor y calibre del autoengaño del narrador es tal que puede contagiarlo al oyente, vale, es verdad.

### Día 23

Voy a ver a Liliana, le llevo las fotos. El sueño eterno de Bogart. Viene Jesús.

Con Nacho en Fuentesila, Casino mercantil y Club de Bridge. Larga tertulia en casa hasta las cuatro y media. Han cogido a Carrillo. Me habla del mundo de *Cambio 16*, de sus defensas frente al chisme.

Pandeterminismo. En literatura es fundamental esa especie de turbación frente a los elementos casuales. «Son demasiadas casualidades.» Lo que sólo puede ser interpretado posteriormente = literatura. Rotura de la goma, pañuelo de la madrina. Dos ejemplos de aviso mágico (premonición) y de aviso deliberado pero que, en todo caso, sólo pueden ser interpretados posteriormente.

Coincidencias de sucesos en el tiempo que luego se descubren como tales y provocan la emoción literaria. Los «quién me iba a decir a mí que en aquel momento se estaba muriendo mi madre» y similares rompen la armonía del relato y al tiempo la refuerzan por su contraste inabarcable y brutal. Fundamental en literatura (relatos paralelos, laterales). Las despedidas inadvertidas (muertes de Ignacio y Gustavo). ¿Qué hacía yo en aquel momento? Es lo primero que me pregunté. ¿Cómo no estaba a su lado?

Parar mientes de forma profunda en el pandeterminismo significa transformarse. Se derriban las convenciones y el tiempo acude a nuestro redil de otra manera. Ahora, mientras escribo esto en la cama, la mañana de Nochebuena de 1976, ya he desterrado, al calor de mi transformación en ser pensante y apasionado por la lectura de Todorov, el primitivo proyecto de salir



a cobrar el cheque de la nómina o a otros recados, me he opuesto al devenir de acontecimientos cotidianos que congelarían este fluir de pensamiento puro, todo aquí en mi cuarto cobra repentinamente un sentido profundo y enlazado, desaparece la obligatoriedad de atender a los argumentos de la Navidad de consumo, se ha operado en mí la transformación esencial.

Yo me he ido transformando progresivamente en disponibilidad perceptiva pura a lo largo de estos últimos diez años, antena, diapasón, médium que concita y atrae las significaciones a fuerza de acecharlas. Antes juzgaba con arreglo a esquemas exteriores elaborados por otros, por los que legislaban. Ahora sólo atiendo a lo que se produce, tal como lo padezco y lo interpreto por mí misma, lo abarco todo, me sorprende igual lo más inesperado que lo más aparentemente inocuo, pero a nada me opongo por principio, mi puerta está abierta de par en par. *Épanouissement*.

La metamorfosis: tema constante de los sueños. Yo era yo pero no era yo, etc. Desdoblamientos. Te transformas, se te cambia la voz. Tentación de provocar esa situación en que el otro va a transformarse o dejar caer su disfraz. Yo he llegado a identificarme tanto con los demás, a entrar con tal grado de intensidad y certidumbre en su alma (siempre en momentos íntimos, fugaces y aislados) que luego puedo seguir sabiendo lo que les pasa, viviéndolos desde lejos, soy protagonista, en sueños, de aventuras que tal vez ellos, ajenos a mí, están viviendo, y a mi vez estoy segura de aparecer en sus sueños.

La enajenación del amor se contrapone al mundo del «yo», de la mirada. Cegué y no vi. «Le trouble de mes sens alla jusqu'à l'emportement: je sentais le feu circuler dans mes veines, je voyais a peine les objets environnants, une nuage couvrait ma vue» (*Manuscrito hallado en Zaragoza*). La vista, el «yo», vuelve cuando cesa esta turbación. Sólo entonces es cuando la historia de amor se hace de uno, puede ser descifrada y escrita.

El parentesco literario, bien conocido de todos, entre el amor y la muerte, puede simbolizar el exceso de enajenación, la muerte del pensamiento, de la lucidez. «Es a par de muerte» (Cancioneros galaico-portugueses).

Transformación-metamorfosis. O bien el amor carnal, intenso y excesivo, con todas las transformaciones y alteraciones que acarrea, es condenado o bien es exaltado. Pero en cualquiera de los dos casos existe oposición entre ese estado y el de la claridad, la lucidez, el bien, etc.

Lo fantástico estriba en la transformación de la mirada. No sólo la nuestra sobre el mundo, sino la de otros ojos dando vida a los nuestros. *Thèmes du regard*.

Las coincidencias y avisos de la mirada inadvertida solamente pueden ser interpretados posteriormente. En el momento de producirse son fogonazos que se almacenan en algún recodo de nuestra morada interior y su hilo significativo aparece luego —a traición, puñalada— en los sueños o abruptos vislumbres que nos sobresaltan de improviso. Se acuña lo esencial, lo que ya en sí llevaba materia significativa porque aludía a lo fundamental. Nada se trenza entonces sino luego, nunca al producirse. Pero el germen de la trama estaba, se incubaba ya al acontecer argumentalmente, eso es indudable. Lo que pasa es que el caldo de la vida todo lo enmascara y confunde, no deja ver la lógica de su escondida



urdimbre. Pero lo que era, lo que estaba, reaparece, no puede por menos que reaparecer. Es cuestión de atención, de concentración, de actitud. Lo que decía Amancio: «A los demás no les pasan las cosas que a nosotros». Es cuestión de una extraña disponibilidad para acoger lo mágico, se guarda todo, aunque de momento no entendamos su texto.

Estoy escribiendo estas cosas la noche del 26 de diciembre apoyada sobre una de las mesas de *Diario 16*, entre Miguel Logroño, Nacho y Ángel F. Santos, que teclean embebidos en su tarea, ajenos a mí.

## Anexo 7. Diario: Cuadernos de todo, cuaderno 18 (Carmen Martín Gaité, 1976)

14 de febrero de 1978

Sugerencias, surgidas a tenor de la copia definitiva a máquina de *El cuarto de atrás*.

Las actitudes se modelan sobre los sueños de juventud.

Empecé a querer dejar de leer libros para escribirlos; ya no me entraba (o entraba a verter sus aguas a otra zona).

Papel. Mirarme al espejo del camerino. Sueño que he olvidado el papel «Oh Roy, ¿cómo has podido pensar que he dejado de quererte?».

La guerra estudiada allí en los libros era una cosa abstracta. Yo siempre he tendido a lo concreto. ¿Qué hacían en la guerra? Julián Herrero. A Lupito se lo podía preguntar porque tenía un padre comandante. Ideología contradictoria (se atrevió a decirme que él no quería ser militar).

Para el final de *El cuarto de atrás*

Le voy pasando folios al hombre de negro que me dice que lee muy despacio y, sentado a mis espaldas, sobre el suelo, mientras yo avanzo, pirada durante un tiempo que no sé calcular, se abstrae en la lectura.

Al final ya le paso los folios con un ademán de la mano, sin mirarle, y el silencio de mis noches de trabajo, que hace años que no probaba, envuelve el cuarto, haciéndomelo acogedor. Se puebla de soledad, de mí misma. Él ha dejado de hacer comentarios. No se le oye ni respirar.

Me sobresalta una presencia inesperada en el marco de la puerta. Casi ahogo un grito.

—¿Te he asustado? No sé cómo entrar, cada día estás más sorda. No sabía que estuvieras levantada.

Es mi hija. La miro como si no la reconociera. Viene de vaqueros y blusa de hombre. Así visten ahora todas las chicas jóvenes. También las hijas de los ministros, las hijas de Carmencita Franco.

—No habrás tenido frío.

—Qué manía con el frío. Me han traído en coche.

—¿En coche? ¿Quién?

—Te dije que iba a esa fiesta en Becerril, te lo dije por teléfono, que llegaría tarde, ¿no te acuerdas?

—Sí, sí, ya me acuerdo.

—No habrás estado asustada.

—No, aunque, bueno, ya sabes que los coches me dan siempre un poco de miedo. Y como ha llovido tanto.

—Sí, hubo una tormenta, pero ya hace mucho. Ahora la carretera estaba seca.

Nos estamos mirando como dos desconocidas. Me debe notar algo extraño en la cara.

—Te veo rara. No estarás enfadada conmigo.

—No, no... ¿Qué tal lo has pasado?

—Muy bien.

—A ver si a partir de mañana te pones a estudiar un poco más, tienes los exámenes encima.

(Evocación de mis exámenes. En eso también han cambiado los estilos.) Mi hija hace un gesto de contrariedad.

—Sí, ya te he dicho que desde mañana me pongo todas las noches. Pero, al volver de una fiesta, no me hables de estudios.

—¿Qué hora es?

—Las cinco.

(Dios mío, si yo hubiera vuelto a esas horas en Salamanca. Hasta después de casarme no salí de noche. Miro los folios, querría hablar de eso, de los horarios, pero he perdido el hilo.)

Mi hija se sienta en el banco enfrente de mí, enciende un pitillo.

—¿Ha venido alguien?

Miro bruscamente hacia atrás, como si despertara. Sobre el suelo hay solamente esparcidos unos folios que antes se debió llevar el viento. Miro alrededor. Luego me acerco al hueco del dormitorio, doy la luz, miro dentro. El desorden que reina me parece grato. Me vuelvo desde allí, avanzo.

—No, no ha venido nadie.

—Parece como si tuvieras al fantasma escondido debajo de la cama.

—¡Qué tonterías dices!

Me agacho a recoger los folios caídos, los coloco sobre la mesa con los otros. Cuántos son, qué gusto, debo sonreír placenteramente y como quien recuenta un tesoro. A mi hija, siempre que no la hago mucho caso, es cuando más me hace ella.

—¿Has salido? —me pregunta con intriga.

—No, he estado escribiendo.

—¿Toda la noche?

—Sí.

—¡Qué bien! Cuánto me alegro. Decías que estabas deprimida, que no eras capaz de arrancar con nada...

—Pues ya ves, hay noches que cunden.

Sigo sin mirarla, sin preguntarle nada.

—Te veo muy enrollada.

—Sí... bastante.

—Y te brillan mucho los ojos, estás guapa... ¿Has tomado dexedrina?

Tal vez, quizá cuando fui al radiador a buscar algo en la cesta de la abuela Rosario llegara a coger una pastilla de dexedrina y me la tomara con el vaso de agua que después se derramó, me quedo mirando al vacío, trato de reconstruir lo ocurrido desde entonces...

—¿En qué piensas? —dice.

—En que no sé si he tomado dex o no.

—Bueno, pero no pongas esa cara de apuro. ¡Qué más da!, la cuestión es que hayas trabajado, te lo preguntaba por preguntar.

—No, es que me preocupa, últimamente estoy perdiendo mucho la memoria.

—No es verdad, tienes una memoria de elefante.

—Sí, pero para las cosas pasadas. En cambio se me olvida lo que acabo de hacer hace un rato. Es cosa de la edad.

—Bueno, no empieces con lo de la edad, me gusta verte con la cara que tenías cuando entré.

Apaga el pitillo y se acerca, me pasa los dedos por la frente, como si me la estirara.

—Así, sin el ceño fruncido.

—Bueno, procuraré.

—Oye —dice de repente—, ¿y este sombrero?

Me sobresalto sin atreverme a contestar, como antes cuando iba a aparecer la cucaracha. Los dedos delgados de mi hija sobre la copa negra hacen aún más evidente e incomprensible esa presencia terrible que no soy capaz de justificar. Tal vez he oído mal o visto mal. Me levanto, como huyendo me acerco a la terraza, fingiendo interés por el clima.

—Cada día estás más sorda. Te pregunto —dice a mis espaldas— que de dónde has sacado este sombrero.

Me vuelvo. Ahora se lo ha puesto.

—Ah, ¿ese sombrero? Del Rastro, lo compré en el Rastro.

—¿Me está bien?

—Un poco grande.

(Se acerca a la alcoba. Se debe mirar. Sale.)

—Parece un sombrero de *clochard*. Llévalo al tinte. Sabe Dios de quién sería.

—Es mágico.

—¿Mágico?

—Sí. De prestidigitador.

—¡Qué bobada! A ver cómo te está.

Me lo pone.

—Ah, pues te está bien, pero luego no te atreves a ponértelo, ¿a que no te atreves a salir con él?

—A lo mejor.

—¿Todo eso has escrito?

Se para a mis espaldas. Tapo instintivamente los folios.

—Bueno, mujer, si no te fisgo. ¿Por qué no escribes una novela que se titule *El sombrero negro*?

- Porque ya tengo otro título.
- ¿Para la novela que escribes ahora?
- Sí, *El cuarto de atrás*.
- Es bonito. Oye, estoy cansada. ¿Te quedas todavía?
- Un poquito.
- Me voy a acostar. Luego, ven cuando acabes y te cuento cosas.

\* \* \*

Todos soñamos con la aventura excepcional. Con el «caso». Unos con droga y otros con helados de a perra chica, buscan el «caso excepcional».

Lecturas de mi hija, cuando entro a darle un beso. ¿Qué sueños de futuro tendrá ella? Miro el cuarto que le arreglé el verano pasado. Es muy bonito, ¿qué estilo será éste cuando pasen cuarenta años?

La generación de los vaqueros, de los Beatles, del Bimbo. Yo las novelas desgraciadas, la educación sentimental.

---

## Anexo 8. Reseña: «El personaje Carlos Barral» (Alberto Oliart, 1983)

### El personaje Carlos Barral

*Penúltimos castigos* es la primera novela de Carlos Barral. Leyéndola, perdiéndose en ese permanente y habilidosísimo juego de espejos que el autor utiliza para confundir de continuo, la realidad y la ficción, el lector puede preguntarse si realmente está ante una novela o ante una crónica que es infiel a la realidad cuando le conviene.

El efecto lo logra el autor, primero, refiriéndose de continuo a personas reales que aparecen en la obra con sus nombres y apellidos: Jaime Gil de Biedma, Muñoz de Suay, el hijo del Demoni, Alexis Barral, García Hortelano, Carmen Balcells, Jesús Aguirre, Ivonne, Juan Marsé... Segundo, situando a estos personajes reales en unas circunstancias de tiempo, lugar y modo tan verosímiles y tan aparentemente reales como sus propios nombres de registro civil. Y sin embargo, a pesar de la minuciosa descripción de la realidad, como en Proust, Joyce o Kafka, el artista se sirve de ella para ordenarla, según un orden y métodos literarios, en un espacio y un tiempo determinados por el medio de expresión, por una prosa prácticamente perfecta y en función de un propósito final que da sentido a toda la novela. Y así, la realidad referida se convierte en ficción, sin dejar de ser real; en una ficción que, como después diré, alcanza su poderoso clímax y su plena justificación en los dos espléndidos capítulos finales.

Así pues, es una novela porque la ficción artística domina y ordena los elementos de la realidad utilizados por el autor como materia de su obra y por el alto grado de valor estético que alcanza la narración, tanto por la belleza y precisión de su prosa, como por ese final, desarrollado en los dos últimos capítulos, clave y motivo de toda la trama anterior.

Para mí, en la novela de Carlos Barral, en esta gran novela de Carlos Barral, está claro que existe una unidad temática de tiempo, de lugar y de acción. El tiempo es el que queda enmarcado por la crisis de Barral Editores, por la crisis del propio Carlos Barral y una enfermedad que fue real entre los años 1976 y 1977.

Para mí, *Penúltimos castigos* es la atormentada, temerosa, profunda e inteligente búsqueda del sentido de la vida del personaje, que es el propio del escritor dos veces vivido isocrónicamente, a través del personaje que narra en primera persona (uno de los que el autor ha querido ser en su vida real, el artista plástico que fue su padre y que él no pudo ser) y del Carlos Barral editor, que poco a poco se equipara en protagonismo al personaje a medida que transcurre la novela, hasta llegar a su propia consumación y muerte. Mezclado al tema menor del agobio para ambos artista de una sensación de impotencia

frente a su capacidad de creación, el gran motivo de esta novela, su permanente obsesión es el miedo de la muerte, el horror de la muerte y la pregunta sobre la supervivencia. Por eso ha dicho Carlos Barral de esta novela que es una novela religiosa.

### Muerte y exequias

La novela tiene una estructura de poema. Digo esto porque, bajo una aparente y mundana frivolidad durante toda la narración de la vida cotidiana, de las aventuras amorosas, de las reuniones con los amigos, de las conversaciones sobre arte, toda la novela queda de pronto, cuando se leen el penúltimo y el último capítulos, iluminada por un estallido de sobria grandeza que deja dueños de la escena ya para siempre, a la degradación física del personaje y a la muerte de Barral.

Esa muerte y las exequias de Barral, descritas con helénica precisión, son la justificación de toda la novela y toda queda impregnada por ella. Y aquí la *Odisea*, tantas veces leída y admirada por el autor de *Penúltimos castigos*, late en todo ese capítulo de muerte y entierro a orillas del Mediterráneo y en esa lamentación y llanto ritual del marinero ciego en la barraliana playa de Calafell, en su imprecación al mar, contra el ruido del viento y las rompientes.

La prosa de Carlos Barral, ya aprobada en castellano en sus dos tomos de memorias publicados, y ahora en esta novela, es un modelo de precisión, claridad y belleza. No son muchos los autores contemporáneos que escriben tan bien en nuestra lengua.

Como he dicho, en *Penúltimos castigos* Carlos Barral vive la muerte casi marina y las exequias del Carlos Barral personaje, y le levante un monumento de palabras, ya que no de piedra. Yo creo que con ese tremendo esfuerzo del escritor al enfrentarse con su angustia creciente por la degradación física y el miedo a la muerte se libera también literariamente de su angustia y de su miedo, ordenando su propia muerte y sus exequias funerarias. Pero, además, hay un personaje Carlos Barral que en cierto modo murió con la crisis de Barral Editores y la larga enfermedad que por entonces le afligió. El Carlos Barral editor, devorado por su éxito y su vida pública, ha ido dando paso a este otro que en seis años ha publicado dos tomos de memorias, poemas, artículos semanales en periódicos, un magnífico libro en catalán, *Cantalunya des del mar*, y ahora esta novela. El personaje de Barral editor, que durante años, vistió con agresivo éxito, ha dejado paso, sin desaparecer, a un Barral escritor que ya empieza a tener detrás de sí una obra considerable.

El juego de realidad y ficción ha hecho que *Penúltimos castigos* le haya costado a su autor, en la mejor tradición de las letras clásicas españolas, persecución judicial y proceso por parte de quien se ha sentido injuriado en sus páginas. Sobre esta cuestión sólo quiero decir dos cosas: una, que, como dije antes, aunque la ficción se nutra de la realidad, esta novela es, sobre todo, ficción. La segunda, que uno de los personajes más criticado y negativamente adjetivados es el propio Carlos Barral. En cierto modo, la novela es una querrela de Carlos Barral contra el personaje de Carlos Barral, editor de moda y poeta de



corta producción. Y además, en el juicio de la galería de personajes que aparecen en esta obra, el modo del escritor es permanentemente el del sarcasmo, que a veces se dulcifica hasta la ironía, y otras se encrespa hasta el asalto repentino y violento.

Es difícil hablar de una obra cualquiera de Barral sin que la obra misma quede inmersa y de alguna manera determinada por el personaje que Barral representa y viste con su propia vida. De este personaje, defensor de la libertad con mayúscula, de la libertad de la cultura, de la libertad del arte, de este personaje que hace de Barral un hombre de libertad, quiero destacar en este momento esa última afirmación de su novela.

«Gracias, mi querido Laclos. Ha sido usted un interlocutor perfecto, y quién sabe si lleva razón. De todos modos, créame, no pongo muchas esperanzas en el previsiblemente escaso futuro. Las que me quedan, y que me vería obligado a reconocer, y las pocas ganas de seguir viviendo creo deberlas a la desinteresada y a lo mejor casual protección de algunos, de gentes que no tienen explicación para lo que me ocurre, pero que preferirían que cesaran mis males y castigos».

En este final de la novela, en que uno de los personajes muere y el otro muere en la muerte anterior y espera la suya, vuelve a afirmarse, como en la propia vida del autor, esa permanente y última libertad del hombre para conservar su lucidez y afirmar el poder de su razón en cualquier circunstancia. De esa postrer dignidad de la pobre criatura humana cuando ya el futuro va a cerrarse para siempre.

Alberto Oliart, ex ministro, es compañero de generación de Carlos Barral.

## **Anexo 9. Coloquio: «Debate con Carlos Barral» (VV. AA., 1986)**

### **Debate con Carlos Barral**

(Coloquio Internacional  
de la Universidad de Provence)

Revista de Occidente  
Fortuny, 5  
Madrid  
Barcelona, 1 de junio de 1990

Sr. Jorge Lozano:

Recopilando y archivando los papeles de Carlos, encontré este debate, que se hizo en el Tercer Coloquio de la Universidad de Provence, en 1986, con el título «Ecrire sur soi en Espagne». Al enterarme por usted que en un próximo número de su Revista se rendirá homenaje a Jaime Gil de Biedma y a Carlos Barral, pensé sería interesante traducirlo y mandárselo.

Lo creo de interés para el lector de la obra de Carlos, a quien solamente se conoce como memorialista y editor.

Sin un Carlos Barral poeta no habría un Carlos Barral memorialista: todo sale de su poesía, incluso los títulos de sus libros de memorias. Decía que él no era un escritor autobiográfico, sino «autográfico»; en sus artículos para revistas o periódicos también le sale su «autografismo».

Quisiera reivindicar a Barral poeta, ese poeta que conocí hace muchísimos años y a quien entre todos obligamos a ser editor.

Este debate lo he podido traducir para *Revista de Occidente* gracias a la cortesía del Servicio de publicaciones de la Universidad de Provenza.

Le doy las gracias a Vd. y a Revista por ese homenaje que con tanto cariño están preparando. Gracias.

Atentamente

Yvonne Hortet, Vda. de Barral

\* \* \*

CARLOS BARRAL.—Lo importante es saber en qué medida soy, o se me considera, un escritor autobiográfico. Tanto en poesía como en prosa, el problema es el mismo. Soy «un escritor de versos» que se adhiere a la tradición de la poesía moderna que comienza después de Baudelaire, y con la que se produce un cambio de naturaleza que hace que la irrupción poética esté siempre en la base de una transformación de la experiencia, pero de la experiencia vivida,

por medios estéticos más o menos complicados. Es casi imposible, creo, aplicar los mismos criterios, en la relación entre lo vivido escrito y lo vivido vivido, a la poesía barroca, por ejemplo, que a la poesía moderna. En cambio, sí se podría hacer en una cierta poesía clásica: Catulo es moderno, Ovidio no lo es, en lo que concierne a esta elaboración de la experiencia. Yo no digo que en el Barroco no haya expresión de la experiencia directa, de la voluntad de confesión en esos poetas, pero sí es difícil de encontrar. En mi caso, es evidente, toda mi poesía es una búsqueda de mí mismo y de la experiencia. Los títulos de los libros de poemas lo indican: *Diecinueve figuras de mi historia civil*, por ejemplo, o el último libro que acaba de aparecer, *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nielo Malcolm*, que no es un libro para niños, sino un libro que explica el sentimiento de decadencia, el miedo a la muerte, etc., que uno tiene a cierta edad, es decir, la experiencia: la más inmediata, la más personal y la más actual. Pero incluso mi prosa nace siempre de una voluntad de explicar mi poesía. Tanto las «memorias» como *Penúltimos castigos*.

A propósito de títulos, de esa connotación de culpabilidad: la coincidencia es innegable, pero creo que la lectura de estos títulos es muy distinta. Por ejemplo, *Años de penitencia* es una cita de un poema que escribí, donde se trata la posguerra, «Años de penitencia nacional». El título quiere ser una alusión a la culpabilidad colectiva, no a la mía, mientras que *Los años sin excusa*, naturalmente, remite al sentimiento de responsabilidad personal, de vocación, etc., y en cuanto a *Penúltimos castigos*, también es clarificador, es un libro escrito con una voluntad de exorcismo, para liquidar, asesinar a un personaje que ha sido condenado a ser un editor progresista, en lucha con una sociedad cerrada, etc. Ya estaba harto de ese personaje, así que decidí matarlo. Por eso escribí *Penúltimos castigos*, para volver a empezar a partir de ahí, a partir de ese Carlos Barral, que no se suicida, pero sí muere bajo el peso de sus propios errores.

En la prosa, intento poco a poco explicar en mis memorias. Cuando escribí el primer volumen, no quería explicar mi vida, ni mi experiencia, sino explicar solamente mi poesía. Intentaba darle un contexto, para que el lector entendiera esta experiencia y en qué mundo se producía.

Pero el género me traicionó, y aquello fue volviéndose más y más subjetivo, y el sujeto (la primera persona) adquirió el papel de protagonista que yo no quería darle. La continuación está clara en el segundo volumen y aún más en el tercero que en estos momentos estoy escribiendo. La experiencia se vuelve tan extensa, tan vasta y difícil que la solución literaria consiste en asumir la anécdota desde el punto de vista del «yo». *Penúltimos castigos* es desde luego diferente.

Como dije un poco irónicamente, es un libro para liquidar una parte de mi historia, pero la experiencia autobiográfica es bastante secundaria. No es un tercer volumen de memorias, ya que narra lo que ocurrirá después del tercer volumen que ahora estoy escribiendo. Se refiere a una época de mi vida que está demasiado cerca. Con una perspectiva de menos de veinte o veinticinco años es casi imposible crear ese clima de nostalgia, de irrealidad, que da a la memoria su materia literaria. Por eso es una novela. Una novela sobre la dualidad,

donde todos los personajes, no solamente el narrador y el personaje de Carlos Barral, que muere en las, últimas páginas, tienen un doble. Algunas veces se podría distinguir con claridad entre aquellos que llevan nombres y apellidos del registro civil, que existen realmente, aunque no por eso sean menos imaginarios que los otros, y aquellos que no existen, que responden a nombres inventados, pero otras veces se confunden. La dualidad puede concernir a un personaje teóricamente real y a un personaje teóricamente imaginario. O bien se doblan en la misma categoría. Hay un símbolo de dualidad que atraviesa toda la historia, y que aparece en particular en el momento de la muerte del personaje Carlos Barral. Es una moneda, un óbolo de plata, que Barral lleva (efectivamente la llevo) incrustada en su bastón; en una cara aparece el doble rostro de Jano, y en la otra, la barca de Caronte. Esta dualidad janusiana informa la estructura de la novela, donde también la voluntad de trasladar la experiencia vivida es doble. El narrador es un escultor que no corresponde a mi biografía, pero que es depositario de muchas de mis virtudes, de mis defectos, y sobre todo de mis manías. Es un personaje alucinado, que mira el mundo de una manera absolutamente material, es decir con una obsesión absolutamente plástica: el color, la forma, el tacto. Y además está el otro personaje, ese Carlos Barral hecho polvo que morirá al final, y que también lleva consigo una parte de mi experiencia. El narrador y el personaje son muy distintos uno del otro.

M. DE LOPE.—¿La distancia de la ficción puede suplir la distancia de la memoria en la elaboración de la escritura sobre uno mismo?

C. BARRAL.—Creo que un memorialista, un autobiógrafo, hace siempre ficción y si no lo hace cae en la tontería. Todos los grandes memorialistas han inventado sus vidas. El Cardenal de Retz, o el caballero Casanova, o Benvenuto Cellini. Siempre es ficción, sólo que, cuando se habla de un tiempo lejano, distante, es justamente la memoria, o la falta de memoria, la que trabaja contra la realidad, a favor de la ficción. Mientras que cuando se habla de una época reciente —insisto en lo que dije antes—, hay que falsificar conscientemente. Creo que esa es la diferencia.

S. ROUBAUD.—¿El hombre de ochenta años, a quien no le queda ya mucho tiempo, falsificaría más que el hombre joven que escribe sus memorias?

C. BARRAL.—Sin duda.

S. ROUBAUD.—¿Usted cree?

C. BARRAL.—Casanova lo dice bien claro en el primer capítulo: ahí, cuando habla de su juventud, no tiene necesidad de falsificar. La fragilidad de los detalles ha intervenido de tal manera que lo que cuenta se vuelve real e irreal al mismo tiempo.

S. ROUBAUD.—Usted sostiene un poco el punto de vista de algunos historiadores, según los cuales la historia no puede escribirse sin una perspectiva en el tiempo, de lo contrario es periodismo.

C. BARRAL.—Sí. Es periodismo para un historiador. Para un escritor, es crónica. Todas las falsas memorias, las que están escritas por razones diferentes a la vocación literaria, para justificar una carrera política o militar. La gente escribe para justificar su personaje en la historia, pequeña o grande, mienten desde este punto de vista; en el fondo escriben una crónica en la que se

atribuyen una personalidad de protagonista, mientras que aquel que obedece a razones literarias no tiene necesidad de hacerlo. Puede manipular la historia en lugar de manipularse a sí mismo. Mientras que quien hace historia, o más bien periodismo, crónica, para defender algo que no es su personaje íntimo, verdadero, no puede mentir sobre la historia, debe mentir sobre sí mismo, atribuyéndose una importancia que no ha tenido, conocimientos que no ha tenido.

M. MONER.—¿Cuáles son las relaciones, tal como usted las concibe, entre poema y novela? Tengo la impresión, si lo he entendido bien, de que la ficción novelesca se nutre un poco del poema. Habría en el punto de partida un texto poético, y la ficción novelesca sería una tentativa de elucidación, de análisis al menos. ¿Significa eso que usted encuentra en las estructuras poéticas límites que intenta superar a continuación con otra forma de escritura?

C. BARRAL.—Sí. Los límites de ser leído y comprendido. Mi idea no es que el poema no me baste a mí mismo. Pero pienso que, dando al lector teórico más materia, entenderá mejor el poema. En efecto, detrás de cualquiera de mis tentativas literarias hay un texto, a veces ni tan siquiera un texto, una frase poética, una definición poética.

M. MONER.—Si le hice esta pregunta es porque en un momento dado —quizás es algo que apareció en el discurso de una manera secundaria en relación a lo que usted quiere decir—, no había sólo el proyecto de mostrarse más accesible al lector, sino también en relación a uno mismo. Es lo que me ha sorprendido, ya que tengo, ingenuamente, la impresión de que cuando el poeta deja la pluma, cuando la forma poética está ya acabada, cuando se considera intocable, lo que podía existir en el origen del poema está, si no elucidado, sí al menos exorcizado. El poeta se ha liberado un poco escribiendo. Ahora bien, usted siente la necesidad de volver sobre ello para explicar todavía algo.

C. BARRAL.—Es quizás un proceso muy personal. Estoy de acuerdo, el texto es autónomo. Está acabado, ya no necesita relacionarse con sus fuentes ni con ninguna otra cosa. Pero se puede intentar hacer una lectura, restituirlo en el tiempo, en el espacio, etc., y eso es lo que he intentado hacer.

M. DE LOPE.—¿En la prosa, para decirlo de una manera sencilla, el objeto sería el texto poético, que usted se explica a sí mismo?

C. BARRAL.—Sí. Por ejemplo, cuando empecé *Años de penitencia* quería doblar cada capítulo con algunos poemas autobiográficos que correspondiesen a la misma época, como *Diecinueve figuras de mi historia civil*. No lo hice porque no tenía ya ningún sentido. El libro se organizó de otra manera, pero había pensado en ello.

M. EZQUERRO.—Usted ha hablado de la dualidad que está en el fondo de la misma estructura de su novela, desdoblamiento de personajes, etc. En el género autobiográfico que usted ha practicado hay un desdoblamiento fundamental, el de un «yo» que habla de sí mismo, y su libro es esencialmente dual, porque es usted un gran escritor y un gran editor. ¿No habría aquí una estructura global que podría explicarlo todo?

C. BARRAL.—En el caso concreto de esta novela, la aventura vivida por el personaje Carlos Barral no tiene nada que ver con la realidad. Ninguna relación...

Bueno, hay relaciones. Pero no son tan directas. Carlos Barral no ha estado tan enfermo, tan bebido, hasta el punto de morir. Todo eso no ha pasado. Podría haber ocurrido. Aquí, la ficción ha producido una distorsión considerable gracias a esta estructura dual, ya que al otro lado está el narrador, que es más reflexivo, que juzga todo el tiempo lo que le ocurre a ese Carlos Barral hundido, y extrae las constantes morales, cosa que Carlos Barral parece incapaz de hacer.

M. EZQUERRO.—¿Existía antes en Vd. esta estructura esquizofrénica?

C. BARRAL.—Esto no lo sé. No llego tan lejos.

M. EZQUERRO.—¿Es cierto que su vida se explica por su obra?

C. BARRAL.—Sí, y mi obra crea también mi vida.

A. GÓMEZ MORIANA.—¿En su novela, el escritor puede con el editor?

C. BARRAL.—No, en mi novela el narrador es un escultor, no un escritor. Quizás me hubiese gustado serlo.

A. GÓMEZ MORIANA.—El problema sería haber trasladado a la ficción esta dualidad. En tal caso ir hasta el límite de este descubrimiento de uno mismo podría ser una forma de suicidio.

C. BARRAL.—Sí. Más bien sería la liquidación de un personaje que hemos tenido la obligación de representar durante demasiado tiempo. Es la única solución que conozco, hacerlo a través de una novela, y que no sea demasiado cruel.

C. CHAUCHADIS.—Según lo que he entendido, se podría establecer este esquema: en la cima de su obra, desde el punto de vista jerárquico y desde el punto de vista de los valores, la obra poética parece ser la punta de la pirámide de su producción literaria. Pero usted crea una obra en prosa, «las memorias», explícitas para el público, digamos, el gran público, usted crea una especie de manual para uso externo, ya que el interno para usted está ya en la cima (poema). ¿No cree usted que en esta preocupación ya existe un aspecto de dualidad, ya que usted es artista y editor? Su preocupación de dar a conocer y difundir el nivel más alto de su labor creativa le lleva a Vd. a hacer ese especie de manual. Pero al hacerlo ¿no cree Vd. que rebaja la calidad artística de la obra, que podría haber sido leída sin este método para su entendimiento? Es una pregunta que se hacen algunos artistas, Dalí en particular, él también tuvo la necesidad de dar un manual para la comprensión de su obra pictórica, corriendo el riesgo, quizás, de rebajar el valor pictórico.

C. BARRAL.—No lo creo, no se trata exactamente de un manual, se trata más bien de explicar, a todo el mundo y a mí mismo, el porqué de mi escritura en esos poemas oscuros y difíciles. Aporto datos que se organizan de nuevo, como si fuera un segundo poema, o como en una segunda lectura de un poema. El objetivo es ser más fácilmente entendido.

M. C. ZIMMERMANN.—El poema no basta para resolver la experiencia, se necesita todavía más, y no es otro poema lo que lo va a permitir, pero sí la prosa...

C. BARRAL.—Evidentemente mi caso es el de un poeta lacónico, que escribe pocos poemas. Incluso para mí no es fácil.

J. ALSINA.—Quisiera volver sobre una peripecia importante de la novela vivida de su vida. La muerte de Carlos Barral, hacia el final de *Penúltimos*



*castigos, ¿qué quiere cambiar, qué proporciona a su lector dándole la muerte de Carlos Barral? Acaba usted de decir que ese Carlos Barral no valía la pena que continuara, por lo tanto, se prescindía de él. Al mismo tiempo, encuentro muy bella esa muerte. Estaba preparado para seguir esa patética desaparición, se presentía venir. Y henos aquí, ahora, hablando con Carlos Barral de la muerte de Carlos Barral. Es una experiencia difícil para el lector y creo que también habrá sido difícil para usted. Pero el lector... tiene un asombroso secreto a compartir, una historia de muerte. En general, en las autobiografías, siempre se narra un nacimiento. Hay que pasar por la ficción para poder estar presente en la muerte de alguien que lleva su propio nombre. ¿Qué relación o qué intercambios de ideas tendría con un posible lector?*

C. BARRAL.—Señala usted que es difícil para un lector admitir ese relato de la muerte de Carlos Barral, pero para el autor ha sido mucho más difícil. He pasado noches en blanco, era demasiado verídico, demasiado cercano, era realmente casi verdadero. Pero no tenía ganas de morir. Alrededor de la muerte descrita hay rápidos retratos de mis más cercanos amigos, Jaime Gil de Biedma, Ángel González... Se describen las actitudes personales de cada cual, ante el cadáver y después de los funerales. Todos han reconocido que son retratos bastante exactos, reacciones previsibles. Se podrían comportar de esa manera.

Para mí era más terrible todavía, porque lo había escrito con cierta ironía: luego está cerca de la realidad. Esta muerte —falsa o verdadera, no lo sé— coincide con el momento en que yo abandono la edición para pasar a la política, otra forma de vida pública que quisiera fuera diferente. El personaje del poeta es el mismo, serpentea por el mismo camino, pero el personaje público cambia. Ese editor que habla todo el tiempo de manuscritos y premios literarios, etc., se vuelve otro personaje. El editor es el muerto. Estaba harto de él.

M. DE LOPE.—Pero a fin de cuentas, es pasar de un desdoblamiento a otro.

C. BARRAL.—Sí, eso es.

M. DE LOPE.—¿El segundo es más satisfactorio?

C. BARRAL.—Ah, esto no lo sé todavía.

M. DE LOPE.—¿Habrá que matar también a Barral senador?

C. BARRAL.—No. Porque alguien que pasa su tiempo analizándose para y por la escritura, no se da a sí mismo la verdad de una persona y un personaje, sino la de una persona y varios personajes, que se acumulan. De cuando en cuando, hay que hacer desaparecer algunos, de lo contrario se convertirían en un ejército,

J. ALSINA.—¿Como moneda de cambio de ese acto de integrar la muerte en la autobiografía, saldrán otras narraciones parecidas? ¿Busca usted por ese lado alguna comunicación?

C. BARRAL.—No lo he pensado. No lo sé. Me parecería estupendo. Sería un oportuno ejercicio de moral.

M. RAMOND.—Admitamos, señor Barral, que un día muere... (deseo que esto no ocurra, espero que usted desmienta la máxima de que el hombre es mortal). De todas maneras no sería una muerte, ya que usted está muerto. Sería como una etapa en una serie de muertes: ya es usted inmortal. Usted ya está muerto, así que podría morir otra vez, y otra, y otra más: no morirá Vd. nunca.

C. BARRAL.—Avis Phoenix...



M. RAMOND.—Lo que usted ha empezado con esas «memorias» es una cierta forma de la experiencia de la inmortalidad. Quisiera también preguntarle si su apellido, Barral, tiene algo que ver con «barrilla», la planta con que se hace la sosa, ¿no?, porque me parece que al mismo tiempo la suya ha sido una experiencia de causticidad, como si fuera usted capaz de reducir su existencia a cenizas, renacer de ellas y que el proceso de destrucción y de renacimiento pudiera prolongarse indefinidamente. Yaya le leo como a alguien que ha vuelto del más allá.

C. BARRAL.—No conozco la etimología de mi nombre. Es un nombre provenzal, ¿lo sabía usted?, bastante corriente en Niza. Quizás tiene un origen germánico, de «berualdus», quién sabe...

G. MERCADIER.—Creo que Carlos Barral responde a una objeción de un personaje de Cervantes, que decía: «¿Cómo puede uno escribir su vida antes de que ésta se acabe?» Ocurre que Carlos considera que la vida de un tal Carlos Barral está acabada. Lo que ocurre es que «Carlos Barral» se parece a Carlos Barral. Eso me hace pensar en otra autobiografía, la de Federico Sánchez escrita por Jorge Semprún, pero aquí hay dos nombres distintos, aunque en el fondo sea algo parecido. Hay un Semprún, un Barral, que está acabado, muere, empieza otra vida, se vuelve diferente.

C. BARRAL.—Volviendo a mi novela, el último capítulo es una especie de confesión que el narrador hace después de la muerte de Barral, el narrador no está seguro de esta muerte, no está muy seguro. Ni de la suya. Siempre queda una ambigüedad. Esa liquidación de mi pasado está lejos de saberse si se consiguió o no. ¿Volveré a ser editor dentro de tres años? Entonces...

G. MERCADIER.—Hemos notado varias veces que, ha· blando de usted, emplea la tercera persona, «se».

C. CHAUCHADIS.—A propósito de su obra poética, he aquí cuatro ejemplos de ese uso gramatical: «donde se habla de uno mismo», «de su vocación», «de su tiempo», «un personaje que hemos sido durante mucho tiempo». Cuando pasa usted a la obra narrativa dice «yo».

C. BARRAL.—Entonces, ¿el novelista es el lector del poeta?

J. P. CASTELLANI.—Cambiano de tema: tengo la impresión de que en francés y español no tenemos la misma percepción de la palabra «memorias», hay una mezcla entre 'memorias' y autobiografía; en Estados Unidos se distingue claramente entre ambas.

C. BARRAL.—Hay una buena y una mala tradición. Hay una tradición de memorialistas en el siglo XIX, no en España, pero sí en lengua castellana, como por ejemplo la de los memorialistas chilenos, etcétera, que pueden ser buenos o malos, sobre todo auténticos o no, ya que se trata en general de justificar una política. Son libros escritos en tercera persona. Mientras que la buena tradición, para mí, sería —lo cito demasiadas veces— la de Retz, me parece un clásico de este género, uno de los grandes. Es mi modelo, con Benvenuto Cellini.

M. DE LOPE.—Para terminar, una pregunta que reencuentra, quizás la esquizofrenia, sobre la relación de la identidad de uno mismo con la lengua que se utiliza para escribir. ¿Es usted catalán?

.....

C. BARRAL.—Sí. Soy un escritor en lengua castellana. No he citado como libro de memorias, aunque lo es en cierta forma, ese libro sobre el mar que se ha publicado con el título un poco comercial de *Catalunya des del mar*, pero que en realidad se llama *Pel car de fora*. Es un libro de viajes, la experiencia de un personaje que describe una etnia particular que puebla la Cataluña del litoral. Escribí este libro en catalán. Hice un gran esfuerzo. No estoy acostumbrado, aunque sí hablo, desde siempre, en catalán. Es un catalán biográfico: el de los pescadores, los marinos, un catalán muy particular, que no tiene tradición literaria, o muy poca. Escribí este libro en esta lengua por una motivación de memorialista. No podía utilizar otra lengua, porque es con ella con la que siempre he dicho el nombre de ciertas cosas, o de ciertos aparejos, ligados a la mar y a la navegación. He hablado siempre en catalán con esta gente a quien describo. Es una parte de mi vida, para mí muy importante, que ocurre en Cataluña y en un terreno muy particular.

M. DE LOPE.—¿Parece ser un elemento de construcción, de destino en su vida, ya que usted la hace nacer, su vida, de un sueño emblemático donde usted es el capitán?

C. BARRAL.—Sí, en efecto.

Traducción: *Yvonne Hortet*.

## **Anexo 10. Artículo: «La memoria como novela» (Julio Llamazares, 2010)**

### **La memoria como novela: autobiografía y ficción**

Julio Llamazares

*La imaginación no es más que la memoria fermentada*

Antonio Lobo Antunes

En todas las entrevistas que nos hacen a los novelistas suele haber una pregunta inevitable: hasta qué punto es autobiográfica la novela que hemos escrito. Pregunta que se repite hasta parecer la única en el caso de que la novela contenga escenas eróticas o trate temas escabrosos, que, como todos sabemos, son los que más interesan a los lectores.

La pregunta, aparte de indiscreta, a mí me parece superflua. La mayoría de las novelas incluyen ya en sus solapas la biografía del escritor y cualquiera debería saber ya a estas alturas que una novela es siempre autobiográfica independientemente de lo que se cuente en ella. Las novelas reflejan siempre la vida y, aunque el escritor escriba de cosas aparentemente ajenas o distantes en el tiempo al que él vivió, acabará reflejado en ellas, lo quiera o no, puesto que todos los personajes son máscaras del autor y cuentan conjuntamente sus sentimientos. Lo que no quiere decir que lo hagan de modo explícito ni que lo que aquéllos hacen en sus novelas lo haya hecho el autor antes. La literatura, como los sueños, pertenece a otra realidad.

Dicho esto, quiero añadir también que yo soy de los que piensan que la memoria es la base de la imaginación. Uno, lo sepa o no, es el fruto de su vida y ésta se manifiesta siempre en lo que uno hace, aunque sea de forma un tanto imprecisa; sobre todo cuando lo que uno hace es contar historias, que no es otra cosa al fin que retratarse a sí mismo continuamente. Por eso, aunque a veces me incomode y no sepa qué responder, estoy convencido de que los que me lo preguntan tienen razón y de que el hecho de haber nacido en un pueblo desaparecido bajo un embalse, y de haber pasado la infancia en otro, y de haber vivido luego en diferentes puntos de España, como el haber estudiado una carrera que apenas llegué a ejercer o el haberme dedicado al periodismo, determinan los temas de mis novelas y hasta la forma en la que están escritas. Porque, contra lo que muchos piensan, el escritor no elige los temas, sino que son los temas los

que le eligen a él. Me refiero, por supuesto, al escritor que escribe por necesidad de hacerlo, puesto que el que lo hace por otras motivaciones puede escribir de lo que le dé la gana.

Existe, no obstante, otra perspectiva desde la que analizar esa relación entre literatura y autobiografía. Me refiero a la utilización de ésta como tema y argumento narrativos. Una experiencia que yo abordé en una de mis novelas y que, aparte de costarme un gran esfuerzo personal (la memoria nunca responde como uno quiere y el corazón choca a veces con lo que la inteligencia impone), me supuso también bastantes incomprendiones por parte de una crítica reacia a admitir los mestizajes y las trasposiciones entre los distintos géneros.

Las incomprendiones vinieron dadas curiosamente por lo que menos tenía que ver con lo que yo pretendía con mi novela. Lo que yo pretendía en *Escenas de cine mudo*, que es la novela a la que me refiero ahora, era reflexionar sobre la memoria, sobre su naturaleza y su forma de actuar, tomando como base la mía propia, y resulta que algunos críticos entendieron que lo que yo quería hacer era contar mi niñez. Confusión a la que quizá yo contribuí sin quererlo al incluir al comienzo de la novela una pequeña advertencia dirigida a las personas que compartieron conmigo ese tiempo, pero que algunos leyeron equivocadamente hasta el punto de llevar a más de un crítico a afirmar que lo que yo había escrito no era una novela, sino una autobiografía. Y eso que en la advertencia citada ya señalaba, anticipándome a esa interpretación, que toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción.

La advertencia que incluí al comienzo de *Escenas de cine mudo* nacía de anteriores experiencias y lo que pretendía con ella era alertar a los vecinos de Olleros, el lugar en el que aquélla se desarrolla y en el que transcurrió parte de mi infancia, de que lo que iban a leer era una novela, no una historia o un testimonio personal, y que, por tanto, no debían buscar en ella una correspondencia con la realidad más allá de los nombres de algunos personajes, comenzando por el mío, y de algunas anécdotas puntuales. Con anteriores novelas ya me había sucedido que algunas personas se sintieran reflejadas en el texto, casi siempre sin razón, y quería curarme en salud ante la posibilidad de que se repitiera el hecho, máxime teniendo en cuenta que en *Escenas de cine mudo* el argumento era mi propia memoria y el escenario el mismo en el que ésta tuvo su asiento. De ahí mi interés en precisar que se trataba de una novela y no de una autobiografía y de ahí también mi ironía al advertir que, puesto que los lugares en los que se desarrollaba la historia existían realmente y que algunas de las anécdotas narradas habían sucedido más o menos de ese modo, cualquier parecido con la realidad no era mera coincidencia.

Pero lo que escribí casi como una broma resulta que fue tomado en serio por más de una persona, y no tanto por aquéllas que yo temía que así pudieran tomarlo (los protagonistas o testigos de las anécdotas que contaba) sino por las que deberían saber de sobra que una novela es siempre autobiográfica, pero no porque cuente la vida del escritor. Lo que me hace pensar que también entre los críticos hay quien lee las novelas como si se tratara de confesiones en vez de reflexiones personales de un autor.

En *Escenas de cine mudo*, como en todas mis novelas, lo que yo hacía era precisamente eso: reflexionar, extraer de mi memoria las imágenes de un tiempo que había dejado de existir para saber cómo se manifestaba aquella y lo hacía como el niño que, ante las carteleras del cine, imaginaba la película completa inventándola a partir de ellas. En la novela, las carteleras son las fotografías, esas imágenes muertas que todos conservamos en mayor o en menor número y a partir de las cuales podemos reconstruir, siquiera parcialmente, la película de nuestras vidas. Porque eso y no otra cosa es la memoria: una película sin sonido, en blanco y negro o en color según al tiempo al que pertenezca, que los años van borrando poco a poco como las antiguas máquinas de proyección hacían con las de verdad hasta acabar convirtiéndolas en una sucesión de escenas sueltas e interrumpidas que es lo que llamamos recuerdos y lo que en mi novela yo llamo, siguiendo el símil de la película, escenas de cine mudo.

Cuando recordamos hacemos exactamente lo mismo que el niño que imagina la película mirando las carteleras porque ésta es para mayores o porque no tiene dinero para pagar la entrada de la sesión: partiendo de cuatro imágenes, de cuatro fotografías, inventamos las que faltan y las unimos a las que hay hasta darle al conjunto un argumento y una unidad narrativa. Es lo que también hacemos cuando escribimos. Aunque, cuando escribimos, las fotografías también son inventadas, o por lo menos no corresponden exactamente a la realidad, entre otras muchas razones porque retratan a personajes inexistentes o inventados a partir de otros reales.

En *Escenas de cine mudo*, sin embargo, como yo era el personaje principal, algunas de las fotografías existen. Como también existen o existieron en un tiempo algunas de las personas y de los lugares que allí aparecen. Aunque no siempre sean iguales a como eran o a como yo los recordaba al describirlos. Lo cual no afecta para nada a la verdad y sí a la naturaleza del texto, que al estar animado por la imaginación, se enmarca plenamente, al menos a mi entender, dentro de la novela, entendiendo la novela como el género literario que pertenece al ámbito de la ficción.

Pero tampoco, creo, la confesión de todos estos detalles sería necesaria para considerar novela a *Escenas de cine mudo*. Me parece mucho más determinante a esos efectos saber que el libro en cuestión no es más que la reproducción de una memoria —la mía, en este caso— y que la memoria es una forma de ficción.

En efecto, aun cuando nos referimos a la memoria en términos objetivos, como si la memoria fuera una película que permanece siempre inmutable y a la que nada afectan el estado de ánimo del que recuerda, ni su intención al hacerlo, ni la distancia en el tiempo entre los hechos recordados y el momento en el que se los recuerda, es decir, como algo fijo y perenne, la memoria es una materia tan maleable como cambiante. La memoria se crea y se transforma continuamente como la imaginación y como ésta desaparece llegado un punto. Es como un banco de nubes en el que el movimiento continuo de éstas va iluminándolas y ensombreciéndolas alternativamente en función de la posición del sol y de la perspectiva desde la que se las contempla. La memoria es un campo de arenas movedizas. Por eso, cuando recordamos lo hacemos sólo a medias por más que deseemos reconstruir un recuerdo entero, incluso cuando recordamos dos

veces la misma anécdota la recordamos de forma diferente, incluso con detalles completamente nuevos, y por eso, cuando alguien trata de objetivar su memoria mediante su traslación a un texto, que es lo que la gente intenta cuando redacta o dicta su biografía, lo que hace es traicionarla, puesto que lo que está plasmando es una impresión de ella, no la más verdadera o real, sino la más presente en su recuerdo en ese momento. En *Escenas de cine mudo* ya dejé escrito que los recuerdos, como las fotografías, muestran el mundo no como era, sino como fue una vez, ésa en la que la fotografía lo dejó paralizado para siempre.

Pero es que, además, en *Escenas de cine mudo* yo ni siquiera intentaba escribir mis memorias. En primer lugar, porque aún era joven cuando lo hice (no llegaba a los cuarenta años) y, en segundo lugar, porque nunca he tenido la pretenciosidad precisa para abordar una empresa de esa naturaleza. Lo que quería, ya dije, era reflexionar sobre la memoria, sobre los mecanismos que rigen su comportamiento, es decir, por qué recordamos unas cosas y otras no, por qué los recuerdos desaparecen, por qué los recuperamos cuando menos lo esperamos muchas veces, por qué inventamos otros, por qué recordamos cosas a las que, cuando las vivimos, ni siquiera les prestamos atención... Y lo hice tomando como base mi memoria. Podría haberlo hecho inventando un personaje y atribuyéndole una memoria que nada tuviera que ver conmigo, o inventándome a mí otra, o tomando prestada la de alguien conocido, pero pensé que era mucho más interesante, desde el punto de vista literario y personal, utilizar mi propia memoria como materia; sobre todo teniendo en cuenta que mi primera memoria, la de la infancia, tenía elementos narrativos de gran fuerza: un mundo oscuro y cerrado, casi cinematográfico, como era el pueblo minero en el que viví aquel tiempo, un grupo de personajes, alguno de los cuales bastaría para llenar él sólo un relato, caracterizados por su teatralidad y una gavilla de anécdotas, algunas tan novelescas que a mí mismo, al recordarlas, me parecían imaginarias. Pero, a partir de ahí, fue la imaginación la que se superpuso.

Se superpuso porque ése era mi deseo: novelar, no recordar, y por la necesidad que tenía a veces, muchas más de las que imaginé al principio, de completar mi memoria con recuerdos inventados cuando ésta se me mostraba borrosa o vacía de ellos. Algo que ya sospechaba cuando en el capítulo o de la novela escribí que las fotografías que tenía entre las manos me las devolvía el destino para hacerme recordar o —entre interrogaciones— inventar los años de mi niñez o cuando en otro dejé apuntado que entre cada recuerdo, como entre cada fotografía, quedan siempre zonas en sombra tras la que se nos ocultan trozos de nuestra vida, «trozos de vida a veces tan importantes como los que recordamos o los que viviremos todavía». Para recuperarlos, para volver a vivirlos, tenemos que inventarlos como yo hacía cuando era niño a la puerta del cine de mi pueblo con la película que proyectaban dentro de éste y que no podía ver porque la cinta era para mayores o porque no tenía dinero para pagar la entrada a la taquilla.

Eso fue lo que hice a lo largo de *Escenas de cine mudo* y eso fue lo que me llevó no sólo a considerar ésta una novela, sino a comprender también, cuando la hube acabado al fin, que la memoria de cada hombre es su mejor invención, independientemente de lo que pueda decir algún crítico.



## Anexo 11. Entrevista: «Mi novela no ha sido entendida» (Á. García y J. Marías, 1998)

**Javier Marías**

**“Mi novela no ha sido entendida”**

Texto: Ángeles García / Fotografía: Sara Zorraquino

Con sólo 19 años, Javier Marías (Madrid, 1951) publicó su primera novela, *Los dominios del lobo*. Títulos como *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* o *Mañana en la batalla piensa en mí* le han convertido en el fenómeno literario europeo más importante de los últimos años. Con más de dos millones de libros vendidos y ganador de los más prestigiosos premios internacionales, Marías lamenta que su último libro, *Negra espalda del tiempo* (Alfaguara), no haya sido entendido por la crítica española, aunque más de 90.000 ejemplares vendidos le aseguran que sus lectores aumentan cada día.

—Cuando publicó *Negra espalda del tiempo* tuvo la originalidad de no conceder entrevistas y de no prestarse a las giras de promoción. ¿Por qué ha cambiado de opinión y acepta hablar del libro varios meses después de su salida?

—Era, digamos, mi primera novela desde hacía cuatro años, un poco más de lo habitual. Me disculpé entonces porque no se facilitaba el trabajo a los periodistas. Pero también había en esa decisión cierta deferencia hacia la prensa y los críticos. Porque, quieras o no, cuando un escritor publica una obra nueva y hace sus entrevistas, acaba por influir tanto en los críticos como en la prensa. En esta ocasión, más bien lo que hice fue abandonar el campo. No dije nada. Pero entonces da la sensación de que, si uno deja el campo libre, el campo es arrasado. Y así ha sido, todo el mundo ha dicho lo que ha querido; no me refiero sólo a vuestras críticas, sino también a artículos periodísticos y reportajes publicados en todos los medios. Entonces, un poco a destiempo, le dije al editor que quizá ahora podía hablar del libro, de algunas cosas. *A posteriori*, cuando ya todo el mundo se ha pronunciado con toda libertad.

—¿No fue un lanzamiento publicitario tipo película de Hollywood?

—No.

—Pues muchos lo vieron como un acto de promoción similar al de esas películas de los tornados en las que se juega con el suspense y la incógnita de lo que viene. Supongo que es consciente, ¿no?

—Sí, también ha habido esas interpretaciones, pero se buscaba algo completamente opuesto. Digamos que fue una decisión que fui tomando a medida que avanzaba en los contenidos. Hay asuntos en el libro de los cuales yo no me veía capacitado para tratar en entrevistas. Hay cosas que uno puede

expresar a solas, por escrito, en el silencio de la habitación, pero que no se pueden hablar con un periodista. Lo sabemos todos los que alguna vez hemos escrito cartas. Una cosa es expresarse por escrito y otra en voz alta.

—¿Le perjudicó ese pudor?

—Me he dado cuenta de que el pudor era un *handicap* lo mirase uno como lo mirase. Si hubiera hecho muchas entrevistas, como suele ser lo habitual, hubiera ocupado páginas aquí y páginas allá.

—Al final las ocupó todas juntas, ¿no?

—No.

—Apareció usted en todos los medios el día de la presentación del libro.

—Sí, hubo una rueda de prensa, pero no concedí ninguna entrevista individual. Sería un poco estúpido y suicida pensar que deliberadamente programamos un lanzamiento así. Más bien ha sido al revés. Fue una decisión que a mí se me fue imponiendo mientras escribía el libro. Luego, a medida que lo iba avanzando, la comuniqué al editor y pensé: “Vaya disgusto que les voy a dar”. E incluso les dije: “Tened esto en cuenta a la hora de hacer un acuerdo económico. No es lo mismo una cosa que otra”.

—¿Cree que se ha entendido el libro?

—No; en conjunto, no. Por parte de los lectores, en general, por lo que me comentan y escriben, me parece que el libro sí ha sido entendido cabalmente. Me da la impresión de que la gente lo empieza, lo lee, les gusta más o menos, pero no se plantean grandes problemas ni se pierden en disquisiciones como cuál es el género al que pertenece.

—Ha gustado menos a la crítica.

—He tenido la sensación de que la crítica algunas veces se ha complicado un poco demasiado buscando dónde encasillar el libro, ¿no? No son memorias, no es un libro autobiográfico en el sentido estricto. No sería tampoco una novela propiamente dicha, aunque creo que se lee más como una novela que otra cosa. Me extraña esa posible perplejidad, porque se supone que los críticos son gente lo bastante preparada como para enfrentarse a un libro que se sale de los géneros tradicionales. La verdad es que yo creo que la crítica en su conjunto, y hay excepciones como siempre, está en estado crítico.

—Pueden pensar que esa opinión se debe a lo que han dicho de su novela.

—Espero que no, porque es algo que vengo diciendo desde hace un tiempo. Además, la verdad es que no tenía quejas de cómo he sido tratado por la crítica. Y, precisamente, como no tenía quejas, he dicho esto mismo hace ya algún tiempo. Lo normal sería que no se pensara que yo hablaba de la feria según me iba en ella. A mí la crítica me importa, y, en cambio, me he encontrado con que esos reparos que he puesto a veces a la crítica en general han sido recibidos como: “¿Qué más quiere este señor?”. Me quejo de la crítica, no de cómo me tratan a mí, de si me elogian o no me elogian, sino de cómo está en general.

—Se queja de cómo algunos entienden el trabajo de hacer crítica.

—Siempre uno lo ve más cuando afecta a un libro propio. No sé, pero ha habido algún caso... Un ejemplo: el año pasado salió un libro del que se habló

bastante, premiado y tal. Recuerdo que personas amigas que lo estaban leyendo venían a comentarme: oye, este libro nuevo —no quiero decir de qué libro se trata— es una cosa completamente calcada de tus cosas y de tu estilo.

—De ese libro le iba a hablar también.

—Bueno, pues como estoy hablando yo, prefiero no decir de qué libro se trata. Llegó un momento en que ojeé el libro y tal y lo miré... La verdad, reconocer los propios textos es fácil para un autor. Ahí había un plagio muy considerable, muy evidente. Y esto que tantos lectores corrientes habían visto, no hubo un solo crítico que lo señalara. Realmente, ¿tan incapacitados están?, ¿o es que preferían no decir esto por el motivo que fuera? Me parece muy llamativo. Puede que sea ineptitud, pero los críticos están para señalar estas cosas. Y en el caso concreto de mi libro son muchos los que lo han falseado.

—¿En qué sentido lo han falseado?

—En el sentido de que se ha presentado como lo que en ningún caso es. Puede estar mejor hecho, peor hecho, más logrado, menos logrado, ser muy bueno o ser malísimo, pero *Negra espalda del tiempo* no es una recopilación de anécdotas contadas por Javier Marías.

—¿Se trata de un ajuste de cuentas?

—Eso no lo puedo saber, en todo caso lo puedo intuir. Se ha hablado mucho más de mí que del libro. Definirlo como se ha hecho es de un provincianismo considerable.

—Puede que le reprochen no haber escrito una novela en la línea de las anteriores.

—Los críticos debieran haber apreciado que no me he querido acomodar, que he preferido correr riesgos. No han valorado mi ambición literaria. Se me ha reprochado enormemente que no hiciera una novela más o menos convencional, en la medida en que las mías son convencionales, que tampoco creo que lo sean mucho. Todo esto me parece retrógrado. Y me parece preocupante que se esté promocionando un tipo de crítica que parece del siglo XIX.

—¿Ha sido esta la vez que peor han tratado un libro suyo?

—En el fondo, todo esto me hace gracia. Llevo 27 años publicando libros, con mayor o menor regularidad. Recuerdo que al principio se decía que escribía bien, incluso muy bien, pero que los textos resultaban como si fueran traducidos, como si estuvieran en inglés. Más adelante, en vista de que eso tampoco acababa de prosperar, se dijo que escribía unos libros demasiado fríos y demasiado cerebrales, demasiado intelectuales. Aquello tampoco prosperó. Se dijo que escribía bien, pero que escribía para mujeres, como cosa peyorativa, que tenía un público evidentemente femenino. Todos los autores tenemos más lectoras que lectores hoy en día. Entonces, claro, como tampoco ha prosperado, ahora de pronto se ha pasado a decir que escribo muy mal. Me choca mucho que eso se pueda decir... Claro que cometo incorrecciones; claro que fuerzo la sintaxis española; claro que me tomo ciertas libertades con la puntuación; claro que fuerzo muchas cosas; claro que invento palabras..., pero todo es equilibrado. Entonces, de pronto, hay una escuela de críticos que habla de lo gramaticalmente correcto. La literatura empieza, como alguien dijo, donde acaba la gramática, donde acaba la sintaxis. Pero la aplicación de este tipo de criterios a la literatura

me recuerda un poco a esa gente que, hace ya bastantes años, decía: “Picasso, lo que pasa es que no sabe pintar”. Estamos a finales del siglo de las vanguardias y de los experimentalismos. Ésta es una crítica completamente decimonónica y aquí está pasando algo preocupante. Y ya sin entrar en los que escriben confundiendo situaciones del libro, prueba de que no lo han leído. Hay ahí un mínimo, no sé cómo decir, hay un mínimo de atención que se debe prestar a la lectura de una obra.

—Sí, un mínimo de respeto.

—Un mínimo de atención. Diría que incluso he tenido en bastantes críticas la sensación de que el libro no ha sido leído entero en absoluto. Y eso el autor también lo ve.

—Puede que la lectura se rompa por la numerosa presencia de personajes conocidos en su libro.

—Esas cosas pueden ser justificadas en un periodista que tiene que cubrir una información un poco rápida. En la vida no todo el mundo nos parece igual de amigable, igual de estupendo..., y así hablo también en el libro de algunas personas de las que no se dicen cosas muy positivas. La mayoría de los críticos me lo han reprochado. Me llama un poco la atención y me parece una mezcla de hipocresía y de pusilanimidad en un país como España, donde hoy en día se dicen barbaridades de muchísima gente. Que en el libro aparezcan unos comentarios que no eran ni groseros, ni falsos, ni exagerados ha sido visto por muchos críticos como algo desagradable.

—Les habrán parecido desagradables a los afectados. Habrán pensado que era su particular venganza.

—Si me hubiera querido vengar habría dicho cosas muy feas de algunas personas. La historia de la literatura está absolutamente llena de cosas muchísimo peores. Está llena incluso de ajustes de cuentas verdaderos. Y lo tiene uno en Cervantes, en Quevedo, en Lope de Vega... También es curioso que algunas de las personas que salen menos bien paradas son un director y un productor de cine. La única arma que tenemos los escritores es nuestra pluma, mientras que los empresarios (al fin y al cabo, un productor de cine o un director son empresarios) suelen tener bastantes más recursos. Es un poco chocante que los críticos te traten así cuando debieran ser más comprensivos con los literatos que con los empresarios. Yo tampoco soy ningún santo. En la vida de cada persona lo normal es que haya malos encuentros y buenos. Sería ridículo por mi parte y un tanto falso que en ese libro me hubiera presentado hablando de mí mismo, contando cosas como alguien muy elegante, muy afectuoso; sin tacha. Mire usted, pues no soy así. ¿Por qué habría de serlo, además?

—Puede que prolongue usted demasiado las batallas con sus adversarios.

—Hay que tener cuidado para no mancharse demasiado en el combate. Una cosa es recibir heridas y otra cosa mancharse con ese contacto, aunque sea un contacto enemigo.

—Cuando los combates se prolongan mucho, creo que los espectadores del combate al final se pierden.

—Aunque no haya espectadores. Eso es algo que vengo observando en todos estos enfrentamientos que he mencionado, de tipo jurídico, de tipo mediático,

de tipo político, de tipo terrorista. Llega un momento en que dices: “¡Dios mío, se van acercando!”. Se van pareciendo cada vez más unos a otros. Y, además, lamentablemente, casi siempre el contagio se produce.

—Hay amigos suyos que mantienen que uno de sus problemas en la relación es su peculiar sentido del humor. Que tiene una forma de expresarlo que no se entiende y que explicaría un poco la antipatía que bastantes le tienen.

—Si sólo fuera eso... No, no creo que mi humor no se entienda mucho, incluso parece que se entiende en otras lenguas. Con los libros traducidos, me parece que sí.

—Con más o menos sentido del humor lleva usted soportando hace tiempo la publicación de un *fanzine* monográficamente dedicado a ridiculizarle.

—La verdad es que deben llevar como dos años y medio dedicados a esto. Hace mucho que no leo nada, ni siquiera abro los sobres que me envían. Y sean quienes sean, tienen tanto interés en que yo lea lo que ellos dicen sobre mis libros que incluso me los mandan con remites falsos ¡a ver si pico! Son muy torpes. Siempre me doy cuenta de cuándo son sobres de esta gente. En fin, lo último que les deseo es que un día me pase algo, me muera o algo así, o me dé por dejar de escribir, porque ¿qué iban a hacer?

—¿Qué ha hecho para llegar a merecer un club de *fans* tan peculiar como éste?

—Pues no sé lo que he hecho. No sé quién hay detrás, pero supongo que tiene que haber gente financiando todo eso. No sé por qué se interesan tanto por mí. Tampoco creo que mis libros sean tan malos ni tan buenos como para que provoquen tanta aversión en unos casos o tanta adoración en otros. Es porque en el fondo me considero una persona relativamente tranquila y relativamente educada. ¿Tú tienes idea de cómo puedo provocar esto que dices?

—No.

—Tampoco creo ser uno de esos escritores, que también los hay, los ha habido toda la vida, que están buscando continuamente motivos de provocación. No creo ser de ese estilo.

—Además, desde jovencito le ha pasado un poco esto, ¿no?

—Sí. Quizá más.

—Y, en cambio, con los escritores de su generación más o menos se lleva bien.

—Sí. Me llevo; en general, me llevo más o menos bien. He tenido con ellos algún trato y hay algunos con los que tengo muy buena amistad. De vez en cuando me llegan noticias de que no me llevo tan bien con ellos como yo creo, pero, en fin, eso son cosas normales, gajes del oficio.

—Y cómo le sienta ser plagiado o inspirar textos tan similares a los suyos.

—Plagiado es una palabra quizá un poco excesiva para eso.

—¿Y ser inspirador de obras?

—Hombre. No puede gustar cuando es algo que uno percibe como fraudulento. Otra cosa sería que alguien se reconozca influido por un autor, como ocurre tantísimas veces, como yo me he sentido influido. Eso puede, incluso, agradar; pensar que uno puede haber abierto una pequeña vía inexplorada y

que otros también pueden explorar por ahí. Cuando uno tiene la sensación de un aprovechamiento de recursos o de una apropiación indebida, más bien se siente como si estuviera manoseado.

—Hablando de otra cosa; hay amigos suyos que dicen que, pese al dinero que gana, es el hombre más austero que se pueda uno imaginar, ¿es así?

—La verdad, no diría yo eso.

—Más que tacaño, lo que dicen es que es usted más austero que un monje, que vive sin caprichos.

—Según como se mire... Lo que pasa es que lo que no he hecho nunca es cambiar de vida, no me he comprado un Maserati, no.

—¿Conduce?

—No. No me he comprado un no sé qué, ni me he ido a vivir a un sitio exótico o raro, creo que no tendría suficiente dinero para eso. No he cambiado de vida, pero claro que gasto en libros, vídeos, discos, cuadros... Pero claro que me doy caprichos, como, por ejemplo, gastarme un dinero que no me podía permitir hace unos años en un libro firmado por Faulkner. Y también doy mucho dinero.

—¿A instituciones o a personas con cara y nombre?

—Más bien a personas cercanas que puedan tener problemas. Todos tenemos amigos, o por lo menos yo, que de vez en cuando están en apuros. Prefiero ser generoso con las personas que me importan —lo cual es una manera de ser egoísta—. Apadrinar niños desconocidos me resulta tan abstracto que prefiero echarle una mano al pobre de la esquina, por lo menos le veo todas las mañanas y, si puedo, le doy un aguinaldo. No he cambiado de vida, y por mucho que den los libros tampoco llega como para comprarte un castillo en Botsuana o algo así.

—Volviendo a la literatura, ¿ha empezado a escribir algo?

—Cuando empiezo algo, hasta que no tiene un poco de cuerpo, 40 o 50 páginas, tampoco sé muy bien si eso va a seguir adelante o no. Podría ser el segundo volumen de *Negra espalda del tiempo*.

—Por cierto, ¿cómo lleva el reinado de Redonda, su isla caribeña?

—Ese es un tema curioso porque casi nadie ha hablado de ello en sus críticas, cosa que me hizo pensar que pocos habían llegado hasta esas páginas del libro. Si lo hubieran hecho, dirían: “¡Encima dice que ahora es rey de una isla!”.

—Sí, podrían haberse hecho muchas bromas.

—La historia de la herencia de la isla, que es auténtica, fue uno de los motivos por los que preferí no hablar del libro antes de su publicación. Pensaba: “Si ahora me preguntan por esto, va a parecer que es lo importante del libro, y no es así”. Es un elemento más de algo que va ocurriendo y a ese dato se llega como una parte más de la historia o de las historias que se van contando, pero no era lo fundamental ni quería yo que se hiciera broma o burla.

—¿Cómo reina en esa isla?

—Es un reino en el que no hay que reinar sobre nadie, no hay más que unos alcastraces en ella. Mi obligación como rey consiste en mantener viva la



memoria literaria del islote. Es una cosa chocante y graciosa. Graciosa para mí, para otra gente es como el colmo del ridículo. Pero, ya ves, yo me lo tomo todo a mi manera. No es que haya perdido el juicio.

—La historia de la isla da una fuerte presencia al tiempo pasado en la novela.

—No es fácil decir sobre qué trata el libro. Trata del tiempo y la pervivencia del tiempo pasado y cómo actúa entre nosotros, y no solamente lo pasado. Ésta es una de las ideas horribles que está en el libro, el modo de ver lo pasado. Quizá, en contra de lo que podamos pensar, nunca acaba de pasar del todo. A veces percibo que las cosas son así, y que hay una contradesgracia... No me imagino... Normalmente se piensa que el olvido es terrible. Bueno, en un sentido es verdad; en el social, en el colectivo, el político, por ejemplo, esto es horrible. Pero en algunos aspectos pienso que lo horrible es que no se vive todo y que las cosas no acaben de pasar del todo. El libro viene a decir, en algún momento, algo así como que todos nuestros ayeres hierven bajo la tierra, que todos los muertos habidos y por haber, de alguna forma están bajo la tierra emanando todavía. Bueno, ¿cómo he llegado a ponerme tan dramático?

—Me hablaba de lo que estaba escribiendo ahora.

—A lo mejor sigo con esto, pero, en fin, no sabré si voy a hacerlo. Esas líneas que he hecho ahora hace pocos días serían, desde luego, la segunda parte de este libro.

—¿No se pone plazos?

—No. Una de las cosas que nunca he podido hacer es sentirme un escritor profesional en el sentido de programar mi actividad, de decir voy a hacer una novela cada equis tiempo y luego un libro de esto o lo otro. Sí creo en un segundo volumen y en un tercero de *Negra espalda del tiempo*. Es mi libro más ambicioso literariamente y el más arriesgado.



## **Anexo 12. Artículo: «El caso Hackl» (Antonio Muñoz Molina, 2001)**

### **El caso Hackl El autor de *Sefarad* responde**

“El caso *Sefarad*” de Erick Hackl, publicado en el número anterior, ha suscitado una polémica sobre la relación entre ficción y realidad a raíz de la novela de Muñoz Molina. LATERAL da espacio al autor de *Úbeda* y al ensayista Justo Serna, para responder a las críticas de Hackl. En el próximo número se publicarán otras opiniones, incluida la de LATERAL.

En el espacio de un solo artículo no demasiado largo (“El caso *Sefarad*”, *Lateral*, junio de 2001) el señor Erich Hackl acumula tal cantidad de descalificaciones y de suposiciones más o menos injuriosas sobre mi trabajo, mis opiniones y mi persona que no sabe uno de qué asombrarse más, si de la saña despectiva de la que hace gala, de su capacidad de síntesis o de su roma incapacidad de comprender algunos recursos muy comunes de la creación literaria. Borges habla de un aficionado a la calumnia que acusaba a un viajero musulmán, recién vuelto de China, de no haber estado nunca en China, y además de haber blasfemado de Alá en los templos de aquel país. Con parecida incontinencia, el señor Hackl me acusa casi de todo: de no saber alemán, de ignorar el número de las estaciones ferroviarias de Viena, de equivocarme sobre la edad que en un momento dado tenía el profesor Victor Klemperer y sobre sus conocimientos lingüísticos, de falsa humildad, de la soberbia de atribuirme el descubrimiento de personajes de sobra conocidos, de identificar el estalinismo con el nazismo, de no distinguir entre fascistas y antifascistas, de formar parte de una conspiración encaminada a borrar o tergiversar la memoria de la lucha antifranquista, de confundir la nacionalidad con la lengua, de ocultar cobardemente nombres de personas a las que acuso, etc.

Pero vayamos por partes. Dice el señor Hackl que yo presento como olvidados a personajes tan conocidos como Milena Jesenska, Victor Klemperer, Willi Munzenberg o Jean Améry. Eso es perfectamente falso; yo no digo que sea mérito mío rescatar a Milena del olvido: tan sólo cuento mi descubrimiento personal de su vida anterior y posterior a su relación con Franz Kafka, y constato el hecho de que para mí mismo, como lector español de Kafka, Milena era sobre todo la destinataria de las cartas de él. En la nota de lecturas que hay al final de *Sefarad* explico mi encuentro con el libro *Milena*, de Margarete Buber Neumann, citando la edición de Tusquets, que es la que he leído. Y también sé que Buber Neumann no es una desconocida: pero en España, salvo ese libro acerca de Milena, no se encuentran otras obras suyas, y las ediciones más accesibles que

yo pude consultar de su testimonio sobre los campos soviéticos y los campos nazis son las publicadas en francés por Seuil. Yo no me atribuyo méritos que no me pertenecen: tan sólo atestiguo mi ignorancia y mi propio proceso de averiguación. En Alemania los diarios de Victor Klemperer fueron un best-seller, por supuesto, y en Austria Jean Améry sin duda es muy conocido: pero, hasta la fecha, no hay edición española de la obra del primero, y sólo cuando mi novela *Sefarad* estaba ya en la calle apareció la traducción del libro de Améry que yo había leído en francés y en inglés, hecha por Enrique Ocaña, y publicada en Pre-Textos con el título de “Más allá de la culpa y de la expiación”. Y no habían aparecido en la prensa española muchos artículos sobre Jean Améry cuando yo escribí por primera vez sobre él en 1995. No estoy, pues, atribuyéndome rescates que no han existido: tan sólo constato ciertas limitaciones del mundo editorial en el que la mayor parte de los lectores españoles nos movemos.

Pero el señor Hackl también me acusa de falsedades o errores en mis referencias a las vidas de esos personajes históricos. Según él, yo digo que Victor Klemperer tenía casi 60 años en 1933, cuando tenía 52, dado que había nacido en 1881. No soy muy listo, ni hablo alemán, ni sé cuántas estaciones de ferrocarril hay en Viena, pero, modestamente, sí sé sumar y restar: en mi libro yo me refiero al período de la vida de Victor Klemperer que transcurre entre 1933 y 1941, que es el tiempo en el que aún hubiera podido marcharse de Alemania. Las citas de los diarios que reproduzco en *Sefarad* se suceden misceláneamente, y sin orden, a lo largo de esos años, y a la creciente desesperación del profesor ante los acontecimientos en Alemania y en Europa: ¿Es un disparate decir que en torno al principio de la guerra, y cuando se hacía más angustiosa la necesidad de emigrar, el profesor Klemperer tenía casi sesenta años?

Pero el señor Hackl no sólo me corrige a mí: también le enmienda la plana al propio Klemperer. Según su artículo, Klemperer dominaba a la perfección el francés, y probablemente también el italiano, así que la ignorancia de idiomas extranjeros que yo le atribuyo no podía ser una de las razones de su miedo a emigrar. Le copio, en su traducción inglesa, una anotación que hizo Klemperer en su diario el 7 de febrero de 1935: “I am so agonizingly helpless. Because I am a modern philologist who cannot speak any foreign languages. My French is completely rusty, I am afraid to write or speak even a single sentence. My Italian never counted for much. And for my Spanish, I can do nothing useful”. A lo largo de 1938 y 1939, las anotaciones sobre las tentativas de aprender inglés son constantes, y siempre desalentadoras.

Pasando a Jean Améry, el señor Hackl empieza por censurarme que yo “juegue con la posibilidad” de que se marchara de Viena en el expreso nocturno hacia Praga que en los días de la anexión de Austria al Reich iba lleno de fugitivos: no es un juego insensato, ni una posibilidad descabellada, ya que miles de personas que se parecían mucho a Améry hicieron lo mismo. Que él se marchara en realidad unos meses después, y no hacia Praga, sino hacia Colonia, ¿invalida en algo la veracidad del retrato de un hombre perseguido que yo hago en mi libro? Cuando hablo de su afición juvenil a vestirse con el traje tirolés, no me invento una caricatura folklórica: es el propio Améry quien repetidas veces hace referencia a eso, por ejemplo en el primer párrafo de su ensayo

sobre la obligación y la imposibilidad de ser judío: “¿Es posible que yo, el ex prisionero de Auschwitz ( ... ) aún me avergüence de ser judío, como hace unos decenios, cuando vestía pantalones bermudas de cuero con medias blancas y me escudriñaba en el espejo para ver si me devolvía la imagen de un mozalbeta alemán de buena presencia?”. El personaje a quien yo evoco sentado en un café con ese traje típico no es exactamente él: en el pasaje en que lo describo, es un “tú abstracto” que a quien representa es al lector, la posibilidad de que cualquiera, también el lector, pueda ser de golpe expulsado de la normalidad. Tampoco digo que Améry se enterase de golpe del antisemitismo, en un café, sin haber sospechado nada hasta entonces: puede que yo sea tan tonto como el señor Hackl me supone, pero no presumo idéntica tontería en Améry. Lo que hago es parafrasear un pasaje de su libro que dice exactamente así, en la traducción española de Pre-Textos: “Todo empezó justo en 1935, cuando en un café vienés, inclinado sobre un periódico, comencé a estudiar las leyes de Nuremberg promulgadas recientemente allí en Alemania”.

Yo no presumo que los austríacos pertenezcan o no a la cultura alemana: lo que constato, a lo largo de ese libro que vengo citando, es que Améry continuamente se define con respecto a ella. Y cuando digo que Améry renegó de la lengua alemana que había creído suya no soy tan tonto como para no saber que siguió usándola para escribir: pero con mucha frecuencia, igual que muchos exiliados del nazismo, habla de su difícil relación con ese idioma que siendo el suyo nativo es también el de los verdugos. Si yo, por ejemplo, decidiera un día cambiar mi nombre por el de Anton Müller, y establecer mi residencia en un país de lengua alemana, ¿no estaría renegando de algún modo de mi tierra de origen, aunque volviese regularmente a ella, y aunque continuara escribiendo en español?

Más grave me parece que el señor Hackl me acuse de “revisionismo histórico”, o de no distinguir entre fascistas y antifascistas. Eso, en primer lugar, es mentira, como puede comprobar quien se moleste en leer con algún cuidado la mayor parte de mis novelas y de mis artículos. Si he defendido un revisionismo histórico, ha sido, desde hace muchos años, la reivindicación de la cultura republicana española, la recuperación de la memoria democrática y antifascista de mi país, de su literatura y de sus personajes más admirables, y en muchos casos más olvidados, los que fueron forzados al exilio. Que el señor Hackl considere una frivolidad de la resistencia antifascista española un episodio cómico de mi novela *El dueño del secreto* no sé si es indicio de su torpeza de lector o de su malevolencia. Lo que desde luego no he hecho, y no voy a hacer nunca, es identificar progresismo con estalinismo, entre otras cosas porque muchísimas de las víctimas de Stalin fueron precisamente militantes comunistas. Enrique Lister no se cuenta entre mis héroes, pero eso no quiere decir que yo no sepa distinguir, o que no tome partido, o que pretenda una ecuanimidad vergonzosa. Antonio Machado es mi poeta preferido en el siglo xx, y mi simpatía hacia él y mi solidaridad con sus posiciones republicanas y su sufrimiento no quedan alterados porque no me guste uno de sus sonetos menos inspirados. He dedicado artículos y conferencias a reivindicar la herencia perdida de la ilustración española, que para mí representan intelectuales republicanos

y socialistas tan cabales como Max Aub o Fernando de los Ríos. Mis héroes son los demócratas que perdieron la guerra civil española, los que lucharon en la resistencia francesa contra los nazis, los que sobrevivieron a los campos de exterminio para descubrir, en muchos casos, que las organizaciones comunistas a las que se mantuvieron leales durante tantos años los consideraban traidores. Mis héroes son, entre muchos otros, Leopold Trepper y Artur London, y Mariano Constante, y Primo Levi y Jean Améry, que nunca dejaron de rebelarse contra la irracionalidad y contra el fascismo, y que tampoco aceptaron el estatuto pasivo — y sin duda legítimo— de haber sido víctimas. Lo que yo piense sobre los parecidos entre Hitler y Stalin, o entre un campo del *gulag* y un *lager* nazi, tiene menos valor que la experiencia de ambas tiranías padecida por, ejemplo, por Margarete Buber Neumann.

### **Autor y narrador**

Pero ya dije que, aparte de embustero, de revisionista histórico, de falso humilde, el señor Hackl me acusa de cobarde, porque no digo en cierto relato de mi libro el nombre del intelectual que en un viaje literario hizo alguna broma despectiva sobre el señor Salama, de Tánger. Erich Hackl parece tener el problema que consiste en identificar el yo del autor con el yo narrativo de los libros. ¿Imagina que yo, el autor del libro y de esta carta, soy médico, soy enfermo, soy vendedor de materiales de autoescuela, tengo un solo hijo, he asistido a la agonía de un viejo nazi, etc., tan sólo porque cada uno de esos atributos pertenecen a algunos de los “yo” sucesivos que hablan en mi libro? Cuando uno habla de personajes públicos, o históricos, o usa el nombre propio de personas reales, tiene la obligación de la exactitud, y nadie lamenta más que yo los errores que han podido deslizarse en *Sefarad*, la mayor parte de los cuales he ido corrigiendo en las sucesivas ediciones del libro. Pero cuando lo que cuento son historias privadas, la responsabilidad de lo histórico —porque lleva razón el señor Hackl utilizando la palabra responsabilidad— deja paso al privilegio de la literatura: el señor Isaac Salama de mi relato está hecho de fragmentos de vidas que yo unifico en un solo personaje; uno por uno, la mayor parte de los elementos son reales: es el conjunto el que, buscando un efecto estético de verdad, es imaginario, o combinatorio, por llamarlo de otro modo. Incluso tiene algún rasgo mío: a quien le gusta mucho ese soneto de Baudelaire que recita el señor Salama es a mí.

Así se han creado siempre los personajes literarios, que en mi libro se cruzan a veces con personajes históricos, pero no se confunden con ellos. Me sorprende que el señor Hackl, tan dotado de toda clase de agudezas, no tenga noticia de esos artificios de la creación literaria. También me sorprende, para terminar, que siendo tan erudito, tan severo con los despistes y las equivocaciones de los demás, tenga un sentido del humor tan original como para inventarse ese titular: “El santo de su señora”. Qué gracioso, de verdad, comprendo que no

pueda resistirse a repetirlo. Y extendiendo mi felicitación a la revista *Lateral*, que con titulares así desmiente ese aire de seriedad tan poco español que algunos le atribuíamos.

Atentamente,  
Antonio Muñoz Molina

---

### **Anexo 13. Artículo: «¿Vivir o leer novelas?» (Vicente Verdú, 2001)**

Pronto la modernidad de un país se determinará por su menor o mayor afición a leer novelas. Del mismo modo que los nuevos medios, desde el teléfono móvil a internet, han transformado la antigua comunicación escrita, también la novela ha sufrido su decadencia. Ahora a los novelistas les queda una de dos: o escriben muy bien y sería igual el género que eligieran, o escriben sin singularidad y se ven forzados a procrear alguna trama de intriga con la que justificar la existencia y longitud del libro. Tener esto presente puede ayudar a explicar el copioso número de novelas contemporáneas españolas donde se comete un crimen y el texto se consagra, sin otro logro, a desvelar el nombre del asesino.

No exagerando, podría decirse que la más común justificación de la novela tipo —con aspiración de *best seller*+— es un argumento policiaco, se trate de una acción ambientada en la contemporaneidad, en la postguerra española, en una dictadura latinoamericana o en los romanos. Los autores de novelas, a primera vista individuos de comportamiento normal, con hábitos y gustos de nuestro tiempo, se transfiguran en sujetos al menos del siglo XIX cuando abordan el empeño de ‘hacer literatura’. Son, en el discurrir cotidiano, personas que van al cine, que visten en Massimo Dutti, conducen un coche y manejan internet, pero cuando se trata de la literatura tienden a investirse del ‘artista obsoleto’. Y no es eso lo peor: lo peor es que escriben novelas, novelitas o novelones, que se siguen considerando artículos alienables con la novedad, se expenden en mesas donde se anuncian como ‘novedades’ y los consumidores las compran en el engaño de que pertenecen a una oleada flamante. El malentendido que sigue rigiendo en España —relativamente aislada del mundo intelectual por su padecer político/terrorista— se irá deshaciendo, pero por el momento vivimos, a través del éxito de la novela (mala, regular o buena), un particular anacronismo que recuerda los retrasos del franquismo.

Hoy, en países con sentido crítico actualizado y con algún debate no necesariamente vasco, resulta más notorio que la novela es un quehacer desfallecido. Nuestros mejores novelistas —dos o tres— lo saben y lo proclaman cuando se les atiende. Casi todo lo interesante que puede ofrecer hoy una novela pertenece a otro género: al ensayo, a la autobiografía, al diario, al cine, a la antropología, a la filosofía. Cuando se argumenta aún que en la novela ‘cabe todo’ es que, efectivamente la novela se encuentra vacía. ¿Contar una historia? Todavía hay diversos novelistas que alardean de que su máxima pasión, su vocación sagrada, lo que de verdad les mueve es contar historias. Que se hagan guionistas. Si conserva algún sentido ejercer la episodilogía es, sin duda, el

estilo; si tiene algún sentido escribir es producir algo que sólo se pueda decir por la escritura. Las historias las cuenta mucho mejor el cine, el vídeo, la televisión, los comics, incluso.

Los novelistas que siguen siendo novelistas ante todo ‘para contar historias’ persisten gracias a la gente que no tiene historia. Todos los demás, progresivos habitantes urbanos de biografía cambiante, de empleos nómadas, de residencias portátiles, de amores mutables, no irán necesitando el auxilio de esas páginas. O les proporcionan argumentos que ya conocen en vivo o reconocen que les están mintiendo con un género muerto. La literatura, antes y ahora, sólo se legitima en la escritura-escritura, pero antes la novela podía reemplazar informaciones inexistentes, aventuras irrealizables, amores ilícitos y visiones que la moral vedaba. Poco a poco, en los países más abiertos y dinámicos, la demanda de *no ficción* gana terreno, sin embargo, a la *ficción*, porque es la existencia de realidad de lo que cada vez carece más la cultura capitalista. Demanda pues de realidad, de criterios para dilucidar y no de falsas intrigas. Y también, claro está, demanda de literatura auténtica, sin trucos o enredos, para degustar la vida.



---

## Anexo 14. Artículo: «La dignidad de la novela» (Javier Cercas, 2001)

### La dignidad de la novela Por Javier Cercas

*La muerte de la novela como género se ha anunciado mucho en los últimos años. El autor de Soldados de Salamina se suma a la polémica contestando a un artículo de Vicente Verdú y se pregunta si la responsabilidad no radicará en la autoindulgencia de muchos escritores.*

Lleva razón Juan Cruz: en este país sólo generan polémica los artículos ilustrados por nombres propios. Pero también la lleva en otra cosa: en que el artículo de Vicente Verdú, *¿Vivir o leer novelas?* (EL PAÍS, 5 de julio de 2001), podría dar pie a “una fructífera discusión civilizada”, y no sólo porque son las ideas interesantes —no las inanes— las que incitan al debate, sino también porque, si no me engaño, la posición de Verdú refleja bastante bien, con todos los matices que se quiera, un estado de opinión que empieza a no ser minoritario. Añadiré que la discusión que sigue no aspira a ser fructífera —aunque sí civilizada—: sólo pretende razonar una discrepancia.

Para empezar, con el título: *¿Vivir o leer novelas?* Comparto la duda del interrogante, pero no la disyunción: leer novelas y vivir no son actividades contradictorias, sino precisamente complementarias. De hecho, lo primero que aprende el buen lector de novelas es que leer es vivir más, porque es de algún modo vivir todas aquellas vidas que no hay posibilidad o tiempo de vivir. Quien objete que una cosa es la experiencia vital y otra la literaria olvidará que toda experiencia literaria es también una experiencia vital, no menos intensa o verdadera que aquélla. Si le entiendo bien, Verdú sostiene que el lector de novelas al uso es un sujeto que compensa la grisura de su vida con la brillantez embustera de la ficción, mientras que cada vez hay más gente cuya apasionante biografía —“cambiante, de empleos nómadas, de residencias portátiles, de amores mutables”— no reclama el sucedáneo compensatorio de la novela. Ignoro la vida que llevan Verdú y sus amigos; debo confesar que la mía no da para tanto, ni por supuesto para pelear en las barricadas de París o extraviarme en Waterloo o Borodino, ni para enamorarme con el encarnizamiento suicida de Emma Bovary o perder tantas guerras como el coronel Aureliano Buendía. Comparto la desconfianza de Verdú ante la máxima que al parecer tiraniza el proyecto de tantos novelistas, según la cual el propósito de una novela es contar una historia (una perogrullada que sólo deja de serlo si se añade que la novela puede e incluso debe hacer otras cosas), pero no entiendo por qué afirma que eso pueden hacerlo mejor la televisión o el cine o el cómic. Yo creía que ésta era una discusión zanjada hace tiempo: lo que ofrece el cine es de naturaleza

distinta de lo que ofrece la novela, igual que es distinto lo que ofrece el cómic de lo que ofrece la televisión. De lo contrario deberíamos resignarnos al absurdo de pensar que —digamos— Clint Eastwood es superior a Cormac McCarthy o Berlanga superior a Marsé. Por lo demás, también el cine —como la televisión o el cómic— puede e incluso debe hacer otras cosas.

Pero las discrepancias no acaban ahí. Dejemos de lado la afirmación de Verdú de que, “en países con sentido crítico actualizado”, la novela anda de capa caída, cosa que según mis noticias no ocurre en el Reino Unido ni en Estados Unidos ni en Italia ni en Alemania (sospecho que el caso de Francia es distinto, aunque cada vez menos), países todos ellos en los que, hasta donde alcanzo, la novela goza de una salud de hierro.

Más relevante me parece otra cuestión. Sostiene Verdú que “casi todo lo interesante que puede ofrecer hoy una novela pertenece a otro género” y que, por tanto, la novela carece de estatuto propio, diferenciado de los demás géneros. Coincido en la segunda parte del argumento; no en la primera: si es cierto que el estatuto propio de la novela es carecer de estatuto, ello no es un defecto, sino el rasgo esencial de un género que se define por su carácter casi infinitamente proteico, por su capacidad casi infinita para asimilar todo lo asimilable; de ahí que me parezca más exacto darle la vuelta a la frase de Verdú y afirmar que casi todo lo interesante que pueden ofrecer los géneros literarios debe tarde o temprano pasar a pertenecer a la novela. Ésta es, desde su mismo nacimiento, un territorio de aluvión. Como se sabe, una de las genialidades de Cervantes consiste en fagocitar las diversas modalidades narrativas de su época para crear un artefacto cuya asombrosa originalidad deriva en gran parte del hecho de constituirse en una verdadera enciclopedia de los géneros literarios coetáneos. La novela moderna nace, pues, como un género de géneros; es decir: como un género degenerado. Este origen plebeyo, del que tarda en enorgullecerse casi tres siglos —los que median entre su nacimiento y la adquisición de un lugar parejo al de los demás géneros literarios canonizados por la tradición clásica, como la poesía o el teatro—, es su estigma irredimible; también su principal virtud: a la maleabilidad que confiere al género se debe el hecho de que ciertas crisis de crecimiento fundamentales en su historia —alguna de las cuales ha acabado provocando una alteración en el paradigma dominante— hayan sido propiciadas o se hayan resuelto por la vía de la asimilación de géneros adyacentes, ya sea la historia, la poesía o la filosofía. Recientemente la crítica ha subrayado con razón el carácter híbrido —derivado de una peculiar y variable mezcla de elementos reales y ficticios, así como de la incorporación de materiales y procedimientos característicos de otros géneros— de algunas novelas españolas, y no sólo españolas, publicadas en los últimos años; el hecho —ya lo he advertido— no es una novedad, y sí quizá el síntoma de una cierta incomodidad o desazón respecto del modelo literario dominante y, por ello mismo, de la vitalidad del género. Que tal coincidencia de títulos no constituya más que una coincidencia o que, por el contrario, anuncie o prefigure un cambio de paradigma en la novela dependerá únicamente de la voluntad y el talento de los novelistas. De los buenos novelistas, quiero decir. Porque la novela sólo va a donde ellos la llevan.

Y ahí está el problema: el problema no es el género, sino los generadores; no la novela, sino los novelistas. Aquí Verdú coincidirá conmigo: al fin y al cabo, hechas las sumas y las restas, el suyo no es un alegato contra la novela, sino contra las malas novelas. En este punto hay que hilar fino. El catastrofismo goza de mucho crédito; cimienta carreras: si un novelista sentencia que la novela española de los últimos veinticinco años es en su mayor parte ilegible, no sólo regala un titular irrechazable, sino que además se propone sutilmente como maestro en el erial. Sin embargo, no es triunfalismo afirmar que la calidad de la novela española en los años ochenta y noventa ha sellado un pacto, por otra parte inédito en nuestro país, entre la novela y el público, hasta el punto de que ya no extraña a nadie que algunos de nuestros mejores novelistas —Marsé o Mendoza, sin ir más lejos— se encaramen a los primeros lugares de las listas de libros más vendidos. Las consecuencias positivas que ha acarreado el hecho —entre ellas la masiva profesionalización del novelista— son notorias: acaso en los últimos tiempos se estén volviendo más evidentes las negativas.

Me pregunto si, acuciados por las urgencias de la industria editorial o simplemente por el afán de seguir en el candelero, no estaremos dando por buenos productos inmaduros o insuficientes, indignos del prestigio de la letra impresa o, peor aún, de nuestro talento, y no estaremos olvidando aquella máxima sin apelación según la cual a un escritor se le reconoce antes por lo que tira a la papelería que por lo que publica. Me pregunto si no estaremos incurriendo en el peor pecado que puede cometer un novelista: la autoindulgencia. Puede que sea eso lo que detecta Verdú, como lo detectan los lectores cada vez más numerosos a quienes la pereza de los novelistas autoriza a romper el pacto que mantenían con ellos y a pasarse a la no ficción. Incluso puede que también sea eso lo que detectan esos nuevos sacerdotes de la Verdad —con mayúsculas, por supuesto— que empiezan también a pulular entre nosotros y que, frente al infantilismo escapista de la ficción propugnan la valiente mayoría de edad de lo real. Tales argumentos apenas merecen consideración (para refutarlos bastaría con recordar que el escritor no busca la belleza, sino la verdad —suponiendo que ambas sean cosas distintas—, sólo que la verdad del novelista no es la verdad de los hechos, sino una verdad moral o, por así decir, poética, y recordar también, si es preciso, que Aristóteles decretó la superioridad de la poesía sobre la historia, porque aquélla habla de lo general, mientras que ésta lo hace de lo particular; apenas merecerían consideración tales argumentos, digo, si no fuera por la actitud que, a menudo sin saberlo, delatan.

Más de uno maliciará que ésta transparenta la voluntad de ciertos practicantes en ocasiones muy competentes de otros géneros —que, es cierto, a veces tampoco desdeñan ensayar con mayor o menor fortuna la novela— de rebajar el cuasi monopolio de la atención del lector mayoritario de que goza el novelista. Yo no lo creo: no crea que sea un problema de cuota de mercado, y menos viniendo de quienes no dejan de denigrar ante las cámaras la perversa propensión del novelista a abrirse paso a codazos para chupar cámara. No: la razón de que estos detractores de la novela recaigan en argumentos sospechosamente similares —cuando no idénticos— a los que vienen usando desde el mismo nacimiento del género teólogos, moralistas, comisarios políticos

e inquisidores de variado pelaje es sin duda que la pereza o la negligencia de los novelistas —tal vez aliada a la suya propia— les ha llevado a olvidar que el propósito de toda novela digna de tal nombre no es el escamoteo de la realidad, sino su análisis, pero sobre todo su impugnación. Porque, como demostró para siempre Cervantes y ha argumentado Vargas Llosa hasta la saciedad, en el corazón de toda novela capaz de construir un mundo tan persuasivo como el real late siempre un gesto de insubordinación contra lo establecido y, en la medida en que postula una realidad distinta de la real —una realidad imaginaria—, también una rebelión contra la realidad misma, contra sus ultrajes, estrecheces y deficiencias. Que los novelistas españoles no estemos siempre a la altura de las exigencias es sólo culpa de los novelistas, no de un género cuyo impulso germinal no es de sumisión o aquiescencia, sino de libertad. Tal vez sea en él donde radique toda la dignidad de la novela.

## Anexo 15. Ponencia: «La ironía en París» (Enrique Vila-Matas, 2003)

### La ironía en París<sup>482</sup>

Enrique Vila Matas

1

Fui a Key West, Florida, y gané la edición de este año del tradicional concurso de dobles del escritor Ernest Hemingway. La competición tiene lugar en el Sloppy Joes, el bar favorito del escritor cuando vivía en Cayo Hueso, en el extremo sur de Florida. No es necesario decir que triunfar en ese concurso —repleto de hombres robustos, de mediana edad y con poblada barba canosa, idénticos todos a Hemingway, idénticos incluso en su vertiente más estúpida— no es tarea fácil. El hecho es que llevaba no sé cuántos años bebiendo y engordando y preparándome para todo eso y que al final decidí ir a Key West, superé todas las pruebas y gané. Después, orgulloso de mi laborioso triunfo, subí a un avión que iba a París con la intención de recordar los días de juventud que viví en esa ciudad y en los que, al igual que Hemingway, fui “muy pobre y muy feliz”.

Sobre el asiento de mi avión, fila 7 y letra A, encontré olvidado por alguien el borrador de una conferencia titulada *La ironía despeinada*. Quedé muy sorprendido porque andaba yo preparando precisamente una conferencia que llevaba el mismo título. Se me ocurrió entonces que ésta podía iniciarla al estilo de Cervantes en *El Quijote* y contar que había dado casualmente con ese borrador y que en parte mi conferencia iba a consistir en la lectura de fragmentos de éste. Quería yo con esto supongo, que ahorrarme tiempo y trabajo, tener ya hecha parte de la conferencia, aunque esa parte la hubiera escrito otro. Pero en fin, mi sorpresa, por no hablar de la cara de idiota que se me quedó de pronto, fue grande cuando poco después caí en la cuenta de que se trataba nada menos que del borrador sobre la ironía que yo mismo había estado escribiendo en Key West y que hacía tan sólo unos segundos acababa de arrojar sobre mi asiento para tomar enérgica posesión del mismo —del manuscrito y del asiento ante los demás viajeros del vuelo.

Tal vez les lea a ustedes algunos fragmentos de ese borrador (Como puede verse, mi visión del mundo de la ironía es tan sólo un borrador. Pero no creo

---

<sup>482</sup> Esta conferencia, “La ironía en París” ha acabado convirtiéndose en el borrador de “La desesperación en negro”, novela que el autor está escribiendo en estos momentos, novela sobre sus años de aprendizaje literario en el París de los años 70. Esta conferencia, como borrador que es, se ha ido transformando en otra versión, que es la que actualmente, a 22 de febrero de 2003, maneja el autor.

que esto sea grave. A fin de cuentas, una visión provisional del mundo la tenemos todos, salvo los que carecen de ironía alguna), no sé, tal vez lea esos fragmentos del borrador mezclados con notas de mi reciente viaje a París, donde “fui pobre y muy feliz”. Haga lo que haga, lo haré irónicamente, claro. Cuando diga, por ejemplo, “París no se acaba nunca”, tienen ustedes que pensar que lo estoy afirmando con cierta ironía. Pero aunque ésta no ha de faltar en mi charla, espero no perder de vista en momento alguno los peligros de caer en la charlatanería que encierra toda conferencia y sobre todo no olvidar que los alardes de un charlatán constituyen precisamente un blanco excelente para la ironía de quienes le escuchan.

2

Anoche, a mi regreso de París, tuve una cena irónica. Nos reunimos siete personas, todas muy irónicas y estuvimos ironizando sin tregua alguna. Fue agotador, no lo digo irónicamente. Hoy tengo una brutal resaca de frases que dan siempre a entender lo contrario de lo que se dice. Tal vez por eso tengo ganas de abordar esta conferencia sobre la ironía con unas palabras que carecen de ella, corresponden a algo que tengo cierta urgencia por expresar, unas palabras que para mí no tienen ya vuelta de hoja, son éstas: No sé si es una idea o tan sólo un diagnóstico, pero en mi opinión la novela, expresión por excelencia del mundo moderno, va a desaparecer tal y como hasta ahora ha sido concebida. Cada día creo menos en la novela tradicional, entendida en el sentido de una historia bien armada, bien confeccionada. Desde hace tiempo, a mí ya no me satisface contar historias por contarlas. Para narrarlas con mayor plenitud necesito buscar estructuras de libertad que muchas veces no he encontrado —es, por supuesto, mi caso personal— en el hábito simple de contar una historia bien confeccionada. Y yo la verdad, también esto lo digo sin ironía, para hallar esas estructuras de libertad necesito apoyarme en géneros que entiendo que piden a voces convivir con lo narrativo: el ensayo, por ejemplo.

La libertad y la ironía. Se trata de una espléndida combinación. Son dos palabras unidas por los más insólitos pasadizos secretos. Me viene ahora a la memoria Pessoa, cuando se preguntaba qué quería una persona que se llamaba a sí misma anarquista, y él mismo se respondía de esta forma: “La libertad para él y para los otros, para toda la humanidad”. Ironía y libertad me parecen íntimamente relacionadas. Tal vez por esto hoy, después de muchas horas, días, años de estarlo, no estoy nada, pero es que nada irónico, pues siento que precisamente la libertad da tanta libertad que hasta me permite no estar irónico si no quiero estarlo, como es mi caso hoy, que deseo rebajar a cero la ironía después de la cena de ayer, deseo descansar de la ironía aunque esté precisamente al comienzo de una conferencia sobre ella.

“Ironía, ¡la verdadera libertad!”, decía Proudhon desde su celda de Sain Pélagie. Que no suene ahora esta frase a excusa, por favor. Compréndanme. Tengo resaca de la noche irónica de ayer. No me obliguen a estar irónico la conferencia entera.



## 3

No sólo la resaca me impide estar de momento irónico. También la consideración de que si voy a hablar de la ironía es mejor que tome mis precauciones y no me lance al abismo tan pronto. Creo que todos sabemos ya que la ironía juega con el fuego y al burlar a los otros a veces acaba burlándose a sí misma. Todos sabemos lo que es eso: cuando se finge el amor se corre el riesgo de llegar a sentirlo; quien parodia sin las debidas precauciones acaba siendo víctima de su propia astucia. Y aunque las tome, acaba siendo víctima igualmente. Ya lo dijo Pascal: “Es casi imposible fingir que se ama sin transformarse ya en amante”.

Esa mala pasada que la ironía juega a los ironistas la explica Wladimir Jankelevitch en su libro *La ironía* diciendo que se debe sin duda a la espiritualidad en estado letárgico que hay en el lenguaje y en los propios automatismos, las palabras que utilizamos han sido usadas antes por otros; son venerables, complejas, están cargadas de historia y de recuerdos condensados; antes de ser proferidas ya tienen preferencias, ya entrañan opciones que desviarán luego su sentido. Para Jankelevitch esa ironía que cae en su propia trampa repite la eterna aventura de Pigmalión: “Así pues, ya tenemos a la ironía prisionera de su propio prisionero. Así como la astucia hipócrita se había dejado engañar por la astucia irónica, también ésta última, a su vez, se deja engañar por la ingenua seriedad a sus propias palabras. Como el cínico, el ironista es el burlador burlado”.

Para Jankelevitch hay palabras que no deben pronunciarse, ni siquiera en broma; palabras tan duras que basta escucharlas —incluso sin creer lo que dicen— para hacerse cómplice de la calumnia y de la muerte; por ejemplo, la complacencia con el lenguaje guerrero ya constituye, involuntariamente, una voluntad de guerra. Del mismo modo, como dice Marcel Proust, “las palabras tristes que se pronuncian, aunque no sean ciertas, llevan su carga de tristeza y nos la inyectan muy hondo”.

A tenor de todo esto, creo que se comprenderá que ande tomando precauciones antes de adentrarme en la ironía. Y más teniendo en cuenta que pertenezco, si no me equivoco; a la familia de Don Quijote, el príncipe de los mitómanos sinceros, el príncipe que desespera a esos dogmáticos que se preguntan todo el rato si Alonso Quijano es veraz o hace teatro. Todos sabemos que hay que ser muy sagaz para dar con la respuesta adecuada, porque nada es unívoco en la relación entre la mentira y la veracidad, entre las categorías de Ficción y Verdad. Sigo pues por el momento sin ironía, tornando supongo que inútiles precauciones. Y sigo con algunas otras palabras más por decir, también carentes de la menor ironía, son éstas: La vida, como decía Svevo, es más original de lo que yo pueda inventar, y hay que saber contar las historias que suceden en nuestra vida.

A mí me gusta contar mezclando la realidad con la ficción, me propongo hablar de la ironía pero también quisiera hablar de mí, no sólo de la ironía a secas, quisiera hablar de las ironías del destino pero también del destino de las ironías, quisiera hablar de mi vida en relación con la ironía, es decir de la realidad en



relación con la ficción. Y todo eso no deja de ser para mí un verdadero embrollo. Y es que de forma obsesiva, de un tiempo a esta parte, no dejo de preguntarme constantemente qué es real y qué no lo es.

¿Soy Hemingway o su imitación?

4

Durante mucho tiempo, tuve que contestar a la pregunta de por qué no escribía en catalán. Si me la hacían fuera de Cataluña, ésta me llegaba en un tono de voz más bien neutral, generalmente lleno de curiosidad por saber en qué consiste la convivencia pacífica de dos lenguas en un solo país. Pero si la pregunta me la formulaban, por ejemplo, en una emisora de la radio nacional catalana, y en pleno furor *pujolino*, contenía un tufillo de reprobación moral y uno sentía que tenía que defenderse. Así las cosas, un día di con una fórmula para responder a la cuestión siempre de la misma forma, tanto si me lo preguntaban en el extranjero (contestaba en castellano) como si me lo preguntaban en mi país (contestaba en catalán): No escribo en mi lengua materna porque al ser a todas luces mi lengua verdadera digo siempre la aburrida verdad que mi madre me hizo jurar de niño que diría siempre, mientras que con el castellano, en cambio, me libero del juramento, falseo mi identidad, lo cual es perfecto, porque me siento siempre situado en el espacio más adecuado, sin duda el más idóneo, para la escritura de ficciones. En catalán, pues, digo siempre la verdad, soy muy sincero. Y en castellano invento.

Todo esto contesto cuando me preguntan y, si se da el caso, a veces hasta añado: Después de todo, me dedico a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas me enmascaro día tras día. En realidad, no escribo para conocerme a mí mismo sino para esconderme cada vez más. Y si firmo con ese nombre que me han dicho que es el mío es sólo porque, como decía mi amigo Paco Monge, no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio.

Hace poco, en una antigua entrevista a Gil de Biedma, leí unos comentarios de éste que me parecieron ligeramente emparentados con decir la verdad en catalán e inventar en castellano: “Lo que Pere Gimferrer me dijo a mí, o lo que leí en alguna parte, es que él, escribiendo poemas en castellano, tenía la impresión de utilizar una máscara, de estar representando un papel, sensación que no tenía escribiendo en catalán”. Para Gil de Biedma, si uno lee las poesías de Gimferrer puede ver con claridad que todos los poemas en castellano son irónicos y que apenas hay poema de Gimferrer en catalán que lo sean. Y a continuación Gil de Biedma llega a una sencilla pero precisa definición de la palabra ironía: “Es asumir una distancia ante lo que uno dice y el medio con que lo dice”. En efecto, yo creo que quien redacta con esa distancia, por ejemplo, un poema, siempre es otro. Ya lo vio Proust cuando escribió contra Sainte Beuve y dijo que “el libro es producto de un yo distinto al que se manifiesta en nuestros hábitos”. La verdad, la sinceridad, es algo muy necio y detestable en literatura. “Y a fin de cuentas, ¡La sinceridad, qué lata! No es nada fascinante”, decía Gombrowicz.

“La literatura es invención”, decía Nabokov, “la ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la tramposísima Naturaleza”.

El problema de la expresión de la verdad —¿qué verdad, por cierto?— es tan complicado que, por ejemplo, el Diario de André Gide aparece hoy día entre nosotros como una aventura en la que el autor optó abusivamente por la sinceridad y al final nos instruyó menos acerca de este tema, el de la sinceridad, que Proust con sus geniales evasivas.

Si Truman Capote dijo aquello de “soy alcohólico, soy drogadicto, soy homosexual, soy un genio”, yo podría decir ahora que soy un catalán que escribe en castellano, soy un irónico, soy creador de autoficción, soy posmoderno (o no), trabajo poco porque bailo mucho el danzón. Bueno, esto último lo dicen —lo averigüé el otro día en un viaje a la meseta castellana— en ciertos sectores del mundo académico español, que es un tinglado de profesores universitarios, de majaderos que aconsejan tonterías, de zampabollos dedicados a las separatas, a los cursos de doctorado, a los simposios, a las publicaciones especializadas: un rancio mundo académico, falto absoluto de inteligencia o creatividad, que usa, por ejemplo, la palabra *posmoderno* como sinónimo de falso, vacío, *light*. Y lo más asombroso de todo: acusa a la posmodernidad de ser reaccionaria. ¡Precisamente ellos, que están carcomidos y no cesan de invitar a sus pobres alumnos a seguir unas directrices estéticas impuestas en un pasado muy distante y que eran buenas para el padre Coloma o para André Bretón!

“¿Por qué es usted tan irónico, tan posmoderno?”, me preguntó el otro día un profesor al cerrar un simposio de no sé qué en la meseta castellana. Hasta ahí podíamos llegar. O dicho de otra forma: Por lo visto, la ironía no ha llegado a Castilla. Y eso que El Quijote la paseó por todas los caminos de la Mancha. La pregunta del profesor, al igual que la de por qué no escribo en catalán, tenía también un tufillo de reprobación moral. ¡Y pensar que yo escribo en castellano y no en catalán porque quiero ser irónico! Me pareció una notable ironía del destino que me preguntaran esto. En cuanto a lo de posmoderno... Escribe Andrés Ibáñez al inicio de *Por una literatura simbiótica*, polémico y muy insensato (en el sentido literal de la palabra) artículo publicado en la revista *Letra internacional*: “Creo que ya es el momento de que nos replanteemos la literatura posmoderna como algo más que un conjunto de novelas que *hablan de sí mismas*” (...) La literatura posmoderna no es una imposición de mercado, ni es *light*, ni es una muestra de la decadencia de Occidente. La literatura posmoderna no es ni siquiera un estilo o una corriente literaria: es la expresión literaria de una época de la historia cultural, la época posmoderna, dentro de la cual caben autores de estilos y tendencias diversas...”

En las frases de Ibáñez veo discutible que la literatura posmoderna no sea en ocasiones una imposición de mercado. A veces lo es; otras, por suerte, no. Yo en esto más bien estoy con Juan José Saer cuando opina que un sector del posmodernismo considera las vanguardias como un movimiento dogmático, y con la restauración de cierto conformismo estético acaban más o menos queriendo significar lo siguiente (algo que sin duda por su mediocridad creativa a ellos les conviene): Puesto que las obligaciones que nos imponían las

vanguardias ya no tienen vigencia, hemos decidido recuperar nuestra libertad. “El posmodernismo entonces —dice Saer— es como un señor divorciado que, para no sentirse obligado a serle fiel a una esposa exigente, se lanza sin escrúpulos a frecuente cabareteras”. Lo que esto acaba produciendo es un *democratismo* posmoderno opuesto a la tiranía irrazonable de las vanguardias. “En su chirle relativismo —dice Saer—, los contrarios, si no siempre se reconcilian, existen en un plano de igualdad, de tal manera que, en su opinión, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti, por ejemplo, son igualmente novelistas...”

Hay imposición de mercado en un sector de la literatura posmoderna, pero ni mucho menos en toda ella, pues caben en esa marcada tendencia de nuestra época toda clase de autores de delitos pero también de hechos honrados, así como autores de estilos y tendencias diversas y a Nabokov, Perec o Pynchon —por poner tres rápidos ejemplos de escritores posmodernos y nada parecidos entre ellos— no se les puede aplicar el aceite de ricino estético que merece Isabel Allende —paradigma de aquel profético “el horror, el horror” del final de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, y quien dice Isabel Allende está diciendo un infinito número de posmodernos horribles, lo cual no desmerece necesariamente al posmodernismo, pues pensemos que también el romanticismo y el modernismo fueron una mina de horrores literarios, todavía hoy perpetuados por la asombrosa y aplaudida insistencia de gran parte de la narrativa española actual en clonar alegremente esos horrores.

En fin. No estaría nada mal que nuestros profesores se acercaran a autores como Roussel, Torri, Díaz Duffo (hijo), Wilcock, entre otros muchos posmodernos (o no) que en un primer momento les taladrarían el cerebro —es lógico porque nuestros profesores han leído siempre lo mismo desde que dejaron la Universidad—, pero que a la larga les haría un bien infinito, no saben bien ellos el bien que les haría.

“No te preocupes por ser moderno pues, hagas lo que hagas, desgraciadamente lo serás”, decía en los años veinte Salvador Dalí. “No te preocupes por ser borgiano pues no por serlo eres un desgraciado”, diría yo ahora, cansado de que ser borgiano sea todavía un pecado para los profesores de nuestra benemérita cultura. En fin. Me queda algo por decir, que diría Samuel Beckett. A la pregunta de por qué no escribo en catalán (como he dicho, no escribo en esa lengua porque quiero practicar la ironía) y a la pregunta de por qué soy tan irónico, últimamente me veo obligado a soportar una tercera pregunta, también cargada de absurda reprobación moral: “¿Cómo es que no se avergüenza de hablar tamo en primera persona?”. Ahí tenemos una tercera cosa mal vista por los cruzados académicos de simposio y tentetieso. Sin embargo, el mismo mundo académico está lleno de no-autobiógrafos igual de narcisistas. Esa reprobación moral que rodea todavía el acto, autobiográfico —incluido el que yo practico, el de la autoficción— proviene sin duda de los usos sociales y las reglas de la humildad cristiana que se oponían a que uno escribiera sobre sí mismo. Pero, como dice Philippe Lejeune, ni la autobiografía ni la autoficción son ya un pecado, son nuestra nueva frontera, como lo son la libertad de estilo, la ironía (posmoderna o no) y el mestizaje universal de las lenguas, guste o no en las aulas, señores profesores.

5

—Si sigue en plan irónico, no pienso contarle mis problemas.

—Pero hace poco ha dicho que la ironía es un buen rasgo literario...

—Sí. Pero usted no es una novela —dijo Tooley.

Graham Greene, *Viajes con mi tía*.

6

La conciencia es una ironía naciente, una sonrisa de la inteligencia. Esto evidentemente lo vamos descubriendo a medida que vivimos y vamos agrandando nuestra noción de conciencia.

¿Qué sería de nuestra conciencia sin la ironía? La conciencia otorga al consciente la iniciativa sobre el inconsciente, sobre el hombre que va a remolque. Por ejemplo, el adulto, en la medida en que es consciente tanto de sí mismo como del joven que ha sido domina lo relativamente inconsciente, que es objeto de su conciencia; el adulto es la conciencia del joven, y los entusiasmos ingenuos de este último, sus locas esperanzas, sus ilusiones incorregibles lo hacen sonreír, ironiza sobre sus experiencias juveniles, sólo los idiotas no lo han hecho nunca.

Yo —¿es necesario decirlo?— fui a París a recordar irónicamente los años que pasé en esa ciudad donde, fui pobre y fui infeliz.

Como dice Jankelevitch, el hecho de que la comedia aparezca en una segunda época, después de la sublime seriedad de la tragedia, representa en la historia una liberación del mismo tipo: el hombre moderno ha superado su destino trágico, escarpado, macizo y compacto como una roca de Prometeo.

La conciencia es alejamiento. Ironizar, escribe el gran poeta ruso Alexander Blok, es ausentarse: la conciencia involucrada en ese segundo movimiento que es la ironía transforma la presencia en ausencia; es poder hacer otra cosa, estar en otra parte, en otro momento.

La verdad es que poder pensar que fue otro el que vivió en París cuando era joven —yo mismo, por ejemplo o Hemingway, qué más da— es todo un alivio. Ay, ¿qué sería de mi conciencia sin la ironía?

7

Fui a París a recordar irónicamente los dos años que pasé en esa ciudad donde fui muy pobre e infeliz. Me gustaría poder decir algo ligeramente distinto, decir que fui muy pobre y muy feliz, pero entonces sería tan mentecato como Hemingway, por poner un solo ejemplo, o volvería a ser el pobre joven guapo, idiota y enormemente feliz que vivió dos años allí en París en una cochambrosa *chambre du bonne* que le alquiló Marguerite Duras al precio simbólico de cien francos al mes, y digo simbólico porque así lo entendí o quise entenderlo yo, que no pagaba nunca el alquiler ante las lógicas aunque por suerte sólo esporádicas protestas de mi extraña casera, y digo extraña casera porque presumía yo de entender todo cuanto me decían en francés, salvo cuando estaba con ella, con Marguerite, pues cuando ella me hablaba yo no entendía nada, ni siquiera las reclamaciones del alquiler. Recuerdo que alarmado ante mi reiterada

incomprensión del lenguaje de Duras le expliqué a mi amigo Raúl Escari lo que me sucedía y él me tranquilizó diciéndome que Marguerite, como correspondía a la gran escritora que era, hablaba en un francés superior y que eso era todo. ¿Eso era todo? Hace ya tiempo que pienso que el amigo Raúl olvidó deliberadamente ciertos detalles que habrían completado mejor la explicación de por qué Duras se expresaba en aquel embrollado francés superior, de tan marcado contraste con la singular sobriedad de su escritura.

---

## Anexo 16. Ponencia: «Memoria y olvido en mi narrativa» (Paloma Díaz-Mas, 1997)

### Memoria y olvido en mi narrativa

Paloma DÍAZ-MAS

(Universidad del País Vasco)

Soy una novelista histórica que nunca ha escrito una historia verdadera. Hasta el punto de que, la primera vez que me vi clasificada entre los autores de novela histórica de la nueva narrativa española, me sorprendí: ¿cómo podían ser calificadas de históricas mis obras, cuando todos mis personajes son ficticios y todas sus peripecias inventadas?

Y, sin embargo, ahora creo que aquel crítico tenía razón: se puede escribir novela histórica inventándose todo. En mis narraciones nunca trato de reconstruir lo que sucedió realmente o imaginar cómo pudieron vivir los personajes verdaderos que han pasado a la posteridad; por tanto, no son históricas en el sentido documental del término. Pero todo lo que he escrito hasta ahora está presidido por dos preocupaciones profundamente históricas: por un lado, el interés por imaginar y recrear la vida (y cuando digo vida, quiero decir vida cotidiana de gentes anónimas) de otras épocas; por otro, la duda acerca de si realmente podemos reconstruir de forma veraz la Historia con los medios a nuestro alcance.

La Historia es una selección de recuerdos: sólo es histórico aquello de lo que hemos guardado memoria. Pero esa selección de recuerdos lleva aparejado, necesariamente, un cúmulo de olvidos. Y desde ese momento, historiar es inevitablemente tergiversar: se seleccionan unos hechos, unas figuras, unos procesos y se desechan otros igualmente reales y existentes, pero que por una u otra razón han caído en el olvido o se consideran irrelevantes. Si se diese una inversión de términos, si hubiésemos olvidado lo que recordamos y recordado lo que pasó al olvido, los sucesos históricos hubieran sido los mismos, pero nuestra visión de la Historia sería muy distinta. Por tanto, la subjetividad y el azar configuran en gran medida nuestra visión del pasado.

Ese es el eje fundamental de *El sueño de Venecia* (Barcelona, Anagrama, 1992), mi última obra por ahora, que en 1992 ganó el premio Herralde de novela. Cuando empecé a escribirla, mi intención era recrear cómo pudo haber sido el pasado del barrio madrileño en que nací, me crié y viví durante casi treinta años de mi vida. Un barrio antiguo, de iglesias barrocas y casas decimonónicas, de sabor literario (aparece en novelas de Galdós, de Max Aub, de Rosa Chacel y en cuentos de José M.<sup>a</sup> Merino) y —para lo que es una ciudad reciente, como Madrid— de notable solera.

No quise investigar sobre hechos y personajes verdaderos vinculados al barrio. Imaginé, en cambio, unos seres anónimos y triviales que podían haber



vivido en él en diversas épocas y cuyas peripecias quise contar según la voz y las convenciones literarias propias de cada momento. Así, la narración se inicia en el siglo xvii con una especie de novela picaresca contada en primera persona por Pablos de Corredera, mozo de muchos amos; continúa con una novela epistolar en la que un lord inglés llamado Aston-Howard recoge sus impresiones sobre el Madrid previo al levantamiento del dos de mayo de 1808; para el siguiente capítulo, la historia de dos tenderos y un indiano, escogí al narrador omnisciente propio de la novela realista decimonónica, muy adecuado para el caso porque esa parte se desarrolla en época de Isabel II; el siguiente capítulo es la recreación de una infancia de postguerra avanzada. El tema histórico está, pues, representado en la novela por el deseo de reconstruir no ya sólo épocas pasadas, sino los estilos literarios propios de esas épocas.

Como hilo conductor sirve un cuadro que se pinta en el primer capítulo y con el que todos los personajes de capítulos siguientes tienen alguna relación. A lo largo del desarrollo de la trama, no sólo el cuadro mismo va cambiando (se oscurece con el tiempo, es mutilado, repintado, escondido, descubierto y restaurado), sino que los propios personajes van viéndolo subjetivamente de forma distinta y, en consecuencia, interpretándolo a su manera: lo que inicialmente es el retrato de una prostituta acompañada de su joven amante será entendido después como el retrato de una ilustre antepasada con su hijo, como una inquietante presencia premonitoria de un mal que se avecina, como unos ojos que dan miedo en la oscuridad o como una imagen de la Virgen María. El último capítulo, titulado ambiguamente “Memoria” recoge el informe de un imaginario restaurador artístico que, tras haber restaurado el lienzo, trata de establecer su historia precedente: una reconstrucción rigurosamente basada en datos científicos, aparentemente impecable, pero completamente errónea. El lector, que ha seguido hasta entonces las peripecias del cuadro, se da cuenta de que el estudioso, utilizando todos los datos a su alcance y obrando con rigor positivista, se ha equivocado totalmente en su interpretación de la historia del lienzo.

El libro se cierra, así, como un círculo, porque el informe histórico erróneo es el paralelo exacto de la cita apócrifa que encabeza la novela: un texto de un supuesto autor barroco que ve el emblema de una doncella ciega que, guiada por un viejo, se acerca a las orillas de un río y toma un puñado de arenas auríferas; el viejo cierne las arenas con un cedazo “mas como el oro era menudo y la criba gruesa, íbasele el oro por el cedazo al río y tornaba a perderse en las aguas, mientras que él se quedaba sólo con los gruesos guijarros que entre la arena había, los cuales guardaba en su zurrón como cosa de mucha estima”. El Desengaño explica al espectador de esa escena que la Doncella es la Verdad, el viejo destrón el Error y “el cedazo que lleva es la humana Memoria, que, como criba que es, retiene lo grueso y deja escapar lo sutil”. Ésa es, en *El sueño de Venecia*, mi visión de nuestros intentos de reconstruir la Historia: una verdad ciega, un error que guía, una memoria que selecciona lo que no vale nada y deja escapar lo verdaderamente relevante. La novela se configura, así, como una metáfora de la impotencia del historiador.



Alguien ha dicho que a lo largo de toda su vida un escritor escribe sobre dos o tres temas. Lo que sucede —añado yo— es que no siempre el escritor es consciente de que lo hace: a veces le parece estar escribiendo sobre cosas muy distintas, cuando no hace más que variaciones sobre lo mismo. Y, curiosamente, esos temas dominantes suelen aparecer desde los inicios de la trayectoria literaria, desde las primeras y más inmaduras obras, en las que el autor escribe llevado por un impulso y sin dominar del todo la elección de sus temas.

En mi caso, han sido varios los aspectos de la Historia y la historiografía que me han obsesionado —consciente o inconscientemente— desde que empecé a escribir:

—Por un lado, la atención a lo olvidado y lo irrelevante en la recreación de la Historia. O, por decirlo de otra manera, cómo los personajes insignificantes y los hechos triviales (lo olvidado y olvidable) constituyen la verdadera materia histórica, porque la corriente de la Historia se mueve más por vidas anónimas que por grandes acontecimientos.

—Por otro, la cuestión de hasta qué punto el azar determina nuestra visión del pasado: de que un documento se pierda o se conserve casualmente puede depender que quede memoria o no de un hecho relevante, de un personaje o de toda una civilización.

—Y, por último, el problema de la razón y la subjetividad en el estudio de la Historia, inseparable del problema de las mistificaciones historiográficas. Lo que se plantea es hasta qué punto nuestra razón, aplicando un método científico positivista, es eficaz para reconstruir la historia o —como en *El sueño de Venecia*— nos lleva al error, porque hasta en el más impecable razonamiento científico pueden introducirse la falsedad, la interpretación equivocada de un dato o el prejuicio. Y, lo que es peor, distintas miradas sobre la Historia pueden llevarnos a conclusiones muy diferentes, con lo cual en la reconstrucción historiográfica del pasado se introduce un inquietante elemento de incertidumbre.

Aunque pueda parecer extraño, todas estas preocupaciones estaban ya —sin que yo me diera cuenta, claro es— en mi primer libro de relatos, publicado con el título de *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos* (Madrid, Editora Nacional. 1973); se trata, desde luego, de una obra muy inmadura: apareció cuando yo tenía diecinueve años y recoge relatos escritos con diecisiete y dieciocho, producto sobre todo de una indigestión de lecturas de Borges. Pero allí ya están algunos de los temas que me acompañarían después. El libro se presenta como una colección de brevísimas biografías apócrifas (la más larga tiene dos páginas y la más corta cuatro o cinco líneas) de personas que dedicaron su vida a una sola actividad. Está presente, pues, el tema del héroe anónimo, del *olvidado*, ya que todos los personajes son totalmente triviales (y, por supuesto, inexistentes): desde el saltador de altura que se pasa veinte años tratando de batir su propia marca en un centímetro sin conseguirlo, hasta la mujer hindú cuya única dedicación en la vida fue tener hijos hasta morir de parto a los cuarenta y cinco años, en el momento de dar a luz su hijo número veintisiete; o el príncipe inca que fue un cero a la izquierda en vida y murió a los veinte años, pero que pasó a la Historia porque su nombre (que no sus hechos) fue tomado como símbolo contra la opresión

durante la emancipación americana; o el hombre que dedica toda su vida a construir barquitos en el interior de botellas; o el vigilante nocturno cuya única ocupación es observar durante cincuenta años una luz roja de alarma, que no llega a encenderse jamás.

En ese primer libro mío aparece también reiteradas veces el tema de la mistificación de la Historia; de hecho, toda la colección de biografías es una mistificación histórica (aunque, curiosamente, algún crítico llegó a tomarlas como verdaderas en su momento). Pero hay también personajes mistificadores: Crisostocos el Estudioso es un erudito del siglo *xi* que dedicó toda su vida a falsificar textos históricos; Aristóteles Martínez, traductor, pierde su empleo por añadir pasajes de su cosecha a las obras de Shakespeare, Dickens y Byron que traduce.

Otras veces es el azar el que nos priva del conocimiento de la historia, destruyendo los documentos que nos permitirían conocerla: así sucede con Weyden Theo, un arqueólogo autodidacta que consiguió a lo largo de toda su vida reunir la más vasta colección de documentos hititas... que se perdieron en el fondo del mar al hundirse el barco que los transportaba desde la península de Anatolia hasta el puerto de Génova; o con Tolomeo el Monje, que descubrió dos veces la piedra filosofal y tres el disolvente universal, dejando constancia minuciosa de sus hallazgos en unos manuscritos hoy perdidos; y hay un escritor, contrafigura de Kafka, cuya espléndida obra se ha perdido porque sus amigos siguieron piadosamente sus órdenes de quemar toda su obra escrita cuando él muriese.

Otros cuentos inciden en los errores del historiador y del científico en general: un astrónomo renacentista descubre una nueva estrella, sin saber que para la época en que él la ve ya está apagada; un equipo de investigadores norteamericanos, tras años de estudio, llega a la conclusión de que la primera rueda del mundo fue cuadrada, pasando después a pentagonal, octogonal, etc., hasta llegar a la actual rueda redonda.

Los mismos temas volvieron a reaparecer en mi primera novela, *Tras las huellas de Artorius* (Cáceres, Diputación, 1984). Es una obra tan inmadura y mal trabada como corresponde a su carácter de primer intento: el hilo conductor es una estudiante que prepara su tesis doctoral sobre un texto latino medieval a cuyo pie se lee “Artorius declinet”. El problema que me encontré fue que no supe, en mi torpeza de principiante, tratar de forma equilibrada dos niveles que pretendía manejar: el de la descripción casi costumbrista del ambiente de universitarios e investigadores en que se mueve la protagonista y la recreación del mundo medieval a través del texto estudiado. Pero allí están, como notas dominantes, los problemas de la tergiversación de la historia, la laguna documental o la imposibilidad del historiador para reconstruir cabalmente el pasado con los medios a su alcance; porque lo que sucede —y eso es para mí lo único logrado de la novela— es que el mismo texto puede entenderse de formas muy distintas según quién supongamos que es ese Artorius que lo compuso: un trovador provenzal, un clérigo guerrero anglonormando o un alquimista francés. Las tres posibles lecturas no están determinadas por el texto medieval en sí —que siempre es el mismo—, sino por lo que el lector proyecta sobre el

texto sabiendo (o suponiendo) quién es el autor. De nuevo se plantea, por tanto, la cuestión del azar, la subjetividad y la intuición en la interpretación de un documento histórico.

Unos meses antes había publicado la que de hecho es mi segunda novela, *El rapto del Santo Grial o el Caballero de la Verde Oliva* (Barcelona, Anagrama, 1983). Planteo en ella una cierta desmitificación de la leyenda artúrica: los caballeros de la Mesa Redonda tienen por fin al alcance de la mano el Santo Grial; sólo les hace falta ir a recogerlo, pero tanto los caballeros como el propio Arturo no desean lograr el Grial por el que durante tantos años han combatido: su vida dejaría de tener sentido y el mundo perdería un ideal inalcanzable. Sólo dos seres puros e ingenuos (Perceval y una Doncella Guerrera que pelea vestida de varón) están verdaderamente interesados en conseguir el Grial, y por eso serán las víctimas, que morirán en el intento.

Podría parecer que los temas antes apuntados sólo aparecen levemente en *El rapto del Santo Grial*. Pero yo creo que subyacen en lo que constituye la base de la novela, por dos razones: por un lado, la narración está entretejida de pasajes inspirados en el romancero tradicional; de esta forma yo, como autora, asumo el papel de un falsificador de la historia, de un cronista que incorpora temas legendarios como si fuesen historias verdaderas, según un procedimiento frecuente en las crónicas medievales. Por otra parte, el propio Arturo es un tergiversador de la historia, que manipula a los caballeros enviándolos a una muerte segura para que no consigan el Grial; y cada caballero, a su vez, puede ser visto como un protagonista de la Historia, pero también como un intérprete de la misma. A tantos caballeros corresponderán tantas interpretaciones del cuento del Grial, porque ni siquiera quienes viven la Historia son capaces de calibrarla objetiva y verazmente: cada uno recuerda u olvida según sus propios intereses.

Más presente está el tema del recuerdo y el olvido históricos en mi libro de cuentos *Nuestro milenio* (Barcelona, Anagrama, 1987), hasta el punto de que prácticamente en todos se aborda la cuestión de una manera u otra.

El tema del olvido (y del olvido de un acontecimiento “histórico” tan importante como el Juicio Final) aparece ya en el cuento que abre el libro, “Resurrección del Doncel”, en el que la estatua funeraria de un caballero medieval olvida presentarse al Juicio Universal porque está leyendo un libro. Aquí el olvido (motivado por la abstracción en la lectura) se presenta como una especie de limbo, mientras que en otro cuento del libro, “El tercer lugar”, hay una identificación entre el olvido y el purgatorio: la dama yacente en un sepulcro medieval cree haber sido arrojada al purgatorio, cuando en realidad el vacío silencioso que la rodea es el de las salas solitarias de un museo; la dama, así recordada “históricamente”, se ve relegada a un ostracismo peor que el del infierno. El olvido se presenta como detención del tiempo en el cuento “La dama boba”, en el que la dama de una comedia del Siglo de Oro no logra recordar el soneto que ha de permitirle que continúe el tiempo de la representación y queda prisionera dentro del escenario, mientras desgrana versos sueltos de sonetos de Góngora y Quevedo sobre la fugacidad de la vida y el teatro entero se va desmoronando. Sólo el recordar un soneto podría sacarla de su situación, pero

el olvido es tozudo y todo (incluido el apuntador) muere a su alrededor... todo menos ella misma, incapaz de poner en marcha su propio tiempo por medio de la palabra olvidada.

En contrapartida, recordar es vivir, y aun vivir intensamente. En el cuento “Águeda, Ágata” el protagonista encuentra una manera de salvar su amor después del rechazo de la mujer amada: repetir cada día su nombre ante otras personas, con un pretexto u otro. La memoria del nombre de la persona amada salva al amor del olvido.

También en “La alegría del dios” la palabra da la vida, porque revive el recuerdo: en la época actual, un antiguo dios griego se aburre en su templo, olvidado de los hombres. Hasta que un pasajero pronuncia casi sin creerlas unas palabras de salutación al dios “y aunque evidentemente ignoraba mi nombre, mi corazón se llenó con esa libación tras milenios de olvido y me sentí de repente menos viejo, de nuevo venerado, otra vez dios”.

Pero el olvido voluntario puede ser vía de santidad, ya que supone la mayor renuncia posible: la renuncia a ser recordado, la no existencia para la posteridad. Así sucede en la “Vida y milagros de san Modesto de Trébede”, un santo tan modesto como su propio nombre indica, que le pide a Dios como única merced que sus milagros pasen desapercibidos, petición que la divinidad cumple rigurosamente, para desdicha del pobre santo.

En la posición opuesta está la dama de “Una hora al día”, que practica el olvido (o más bien, el autoolvido) de su esplendoroso tiempo pasado como una especie de suicidio. La historia, basada en la de la princesa de Éboli, plantea la cuestión del olvido como negación de la existencia, tanto por el castigo de reclusión en su propio palacio al que la somete el rey, como por la voluntad de la protagonista de desentenderse de su pasado.

Por otra parte, el problema de la objetividad de la Historia se plantea en *Nuestro milenio*, de forma muy explícita, precisamente en los dos cuentos más largos: “El mundo según Valdés” y “Las sergas de Hroswith”.

El primero se abre con una meditación sobre los libros y sobre nuestra propia capacidad para entender la literatura de otros tiempos: “porque esos libros fueron escritos en otro mundo —el mundo de hace milenios o de hace veinte años, cuando nosotros no existíamos o existíamos pero no éramos los mismos —y tal vez nosotros los leamos con otros ojos y con otro pensamiento del que tuvieron quienes los han escrito y, creyendo que entendemos fielmente lo que dicen, quizás volvemos a escribirlos cada vez que los leemos. Serán las cosas que entendemos distintas de lo que estos libros quisieron decir en su momento y sin duda más de un autor ilustre y venerado se estremecería al ver el sentido que damos a sus palabras”.

Con ese punto de partida, se concibe la idea de convivir con un autor del pasado para poder entender su obra. El elegido es el humanista del siglo xvi Juan de Valdés, que visita a la narradora en su casa de una ciudad de provincias de la España actual. El contacto mutuo no sólo servirá para que Valdés descubra el siglo xx y para que la protagonista se acerque a la mentalidad y la sensibilidad de un hombre del siglo xvi, sino —y aquí está la gran broma histórica del cuento— para que la mujer que vive en el siglo xx redescubra su propia realidad

a través de los ojos de un hombre del siglo XVI, que ve en nuestro mundo cosas que a nosotros nos pasan desapercibidas. Una vez más, la visión de la Historia es subjetiva, incluso —o especialmente— para quienes la viven.

Un tratamiento muy distinto de la memoria histórica aparece en “Las sergas de Hroswith”. La narración no es más que la descripción de un tapiz (inspirado en el tapiz de Bayeux) en el que está bordada la aventura de unos caballeros que emprenden un viaje y sufren mil peripecias, sin que se sepa bien quiénes son ni qué pretenden: “a decir verdad, nadie sabe para qué fue hecha [la tela del tapiz] y, desde el momento en que quedó acabada, ha permanecido enrollada y abandonada en un rincón de este desván —uno de los muchísimos polvorientos o enmohecidos desvanes de la abadía —sin que nadie le hiciera el menor caso”.

El tapiz es un documento histórico, pero un documento fallido por múltiples razones: no se sabe para qué se hizo, ha estado relegado al olvido durante muchos años y tampoco nos sirve para entender la historia que en él se cuenta, ya que hacia el final está tan deteriorado por la humedad y la polilla que resulta imposible comprender el desenlace, del que sólo se entrevén detalles sueltos que no permiten reconstruir los sucesos que representan. Así resulta sin efecto la importancia de su descubrimiento, que se ha resaltado al principio: “hoy [la tela] se despliega ante vuestros atónitos ojos: abridlos bien, pues tal vez seáis vosotros los primeros en verla desde que se acabó. Y ¿quién sabe si con un poco de suerte no seréis los últimos?”

Por tanto, los temas dominantes del cuento vuelven a ser el protagonismo histórico de los olvidados y la inutilidad del esfuerzo de reconstruir la historia, porque ¿de qué sirve ser testigo del descubrimiento de un documento histórico si, aunque lo tengamos ante nuestros ojos, nos es imposible entenderlo?

El documento ilegible aparece también en el cuento “La obra maestra”, del mismo libro: un pintor árabe, muy occidentalizado en su apariencia externa, pero sincero fundamentalista musulmán, decide pintar una figura femenina; dada la prohibición islámica de representar la figura humana, intenta cumplir su deseo sin contravenir la prohibición religiosa: pinta un cuadro aparentemente no figurativo, pero en el que se oculta una mujer desnuda, sólo visible si el lienzo se coloca en determinado lugar e incide sobre él el último rayo del sol poniente. El cuadro se exhibe en público, ante la ceguera de quienes son incapaces de desvelar su secreto, de ver su verdadero mensaje, aunque lo tengan delante.

La preocupación por la memoria histórica ha aparecido incluso, casi a traición, en algún libro mío que no se prestaba demasiado a meditaciones sobre la Historia: así sucede en *Una ciudad llamada Eugenio*, un libro de viajes que recoge mis experiencias de dos estancias en el Oeste de Estados Unidos. En el prólogo se plantea la necesidad de escribir como forma de guardar memoria de lo vivido, como manera de historiar la propia experiencia; y se plantea también la pugna entre la palabra y la imagen como documentos históricos más auténticos: la voz narradora dice escribir el libro para recordar cabalmente lo vivido antes de que su recuerdo sea sustituido por las imágenes de las fotografías que se trajo de esa estancia. Pero su esfuerzo historiador resulta una vez más inútil: “intenté rebelarme contra esa maldición de memoria fotográfica. Escribiré lo

que he visto —me dije — y así recordaré algunas de las cosas que no aparecen en esos recortes de cartulina satinada. Pero con ello no he hecho más que arrojar una paletada más de tierra sobre mi memoria muerta: a partir de ahora, lo que recordaré de ese país —cada día que pasa más lejano— no será lo que vi de él, sino lo que de él he escrito”.

Para terminar, quisiera hacer una reflexión: lo que he expuesto aquí es cómo un tema que en mis primeras obras aparecía como un registro cualquiera entre otros se ha ido convirtiendo en la nota dominante de mi escritura. En otras palabras, cómo un elemento inconsciente, una intuición, se va articulando en un sistema y una idea principal acaba presidiendo la creación literaria de un autor a partir de un momento determinado: el momento en que el escritor se hace consciente de que es ésa la nota dominante en la preocupación moral que guía su escritura.

Quizás el proceso de maduración literaria no sea más que eso: descubrir cuáles son las claves de la propia literatura e insistir, ya de forma más consciente, en lo que antes aparecía por un impulso no controlado.



---

## Anexo 17. Reseña: «Soledad Puértolas. Reino del silencio» (J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, 2008)

Soledad Puértolas ha tenido el acierto de ocultar el nombre de la protagonista y narradora de una novela que muchos leerán como autobiográfica. No creo que tal ocultación camine en el sentido de provocar esa lectura, sino en el trazado de una continuidad fundamental entre el silencio de lo omitido y la voluntad de que los lectores vean en su historia mucho más que una anécdota particular ocurrida a alguien concreto durante la etapa de formación escolar y universitaria, en la España de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo.

Es fácil deducir que hay vivencias atribuidas a la protagonista que únicamente se pueden narrar de ese modo, en cuanto a fuerza y precisión, si han sido vividas por la autora, pero la novela no ha nacido para que Soledad Puértolas figure como tal en un primer plano, sino en todo caso entre visillos, en los entresijos de una vivencia que la novela aspira a que lo sea de una generación de españolas en la provincia durante esos años. Lo mismo que se oculta el nombre de la protagonista, se elude el de la ciudad, que detalles concretos apuntan a Zaragoza, cosa que la novela nunca dice (sí aparece la estación de Delicias y ciertas concordancias concretas con espacios conocidos de esa ciudad con río).

Adrede he convocado la cita de «entre visillos», para que los lectores recuerden la obra de la maestra de Soledad Puértolas, Carmen Martín Gaité, en aquella novela que junto con *Primera memoria*, de Ana María Matute, figura en el primer término de un testimonio vital que precisa e inevitablemente es femenino. Soledad Puértolas ha dado la historia de una mujer de la generación inmediatamente posterior a las citadas, y no se entendería nada de este libro si no fuese habitado en primer lugar por ese designio femenino.

**SUPERVIVENCIA VIGILADA.** Reina en él el silencio, la vida secundaria, atrapada en una cárcel del tiempo, que es también una cárcel de los sentimientos. «Reino del silencio» y «cárcel del tiempo» son sintagmas que aparecen en distintos momentos en la propia narración. La historia no solamente parece menor; es menor porque ha sido voluntariamente elegida así: una niña, sus pasos escolares, su descubrimiento del mundo adulto, el inveterado dominio de los secretos, de cosas que no se dicen, de temas sobre los que no se habla. A lo largo de toda la novela el mundo de las monjas y del colegio, la rigidez inexplicable, el enclausamiento al que se ve sometido todo cuanto acontece. Clases sociales incomunicadas, el ser o no ser de una burguesía urbana que mide las distancias en la cotidianeidad cruel de una dura supervivencia vigilada. Todo es visto por la narradora desde detalles que van emergiendo sin que esa voz nunca sea otra cosa que la de un testigo que simplemente está, que para nada y sobre todo para nadie cuenta.



Obviamente, el acierto mejor de la novela es haber hecho descansar sobre la perspectiva de la protagonista su propio destino lateral. De tal forma que no resulta importante lo que esta chica sea (tampoco quién sea), sino precisamente todo cuanto ella no dice.

**AÑOS DE LUCHA.** Quiero llamar la atención sobre un detalle de la estructura de la novela que considero la línea más marcada de su significante (y por tanto resulta significativa como ninguna otra): la narradora no habla. Siente, padece, escucha, sufre y se alegra, pero la suya es una sutil forma de silencio, emblema que domina la perspectiva de todo el relato.

Hay un momento muy elocuente: cuando en la segunda mitad de la novela vienen los años de lucha universitaria y cae en los brazos de Mauricio, el líder comunista de las revueltas estudiantiles, y un compañero le pide que se pronuncie, ella se limita a decir que piensa «lo que Mauricio». Luego será directamente víctima de lo que Carlos no le dice, y así sucesivamente.

**ATMÓSFERA QUE SE TOCA.** Una novela como la presente, hecha de pequeños sentimientos, de percepciones anecdóticas, en manos de alguien con menos experiencia literaria, habría sido una obra menor. Puértolas lo evita por dos rasgos que la dimensionan a su lugar justo: el primero es la fidelidad a la percepción como reina de la trama. No es importante lo que se cuenta, sino la capacidad de ofrecer, desde ese mundo menor y anecdótico, escenas soberbias arrancadas por ejemplo a una visita al profesor de música, con su madre enferma, dentro de una atmósfera que se toca. Esa cualidad directamente emotiva de las percepciones sensibles es muy difícil de decir con la naturalidad que aquí se ofrece.

El otro rasgo estupendo es el manejo de las elipsis. El feminismo sobre el que se asienta la novela es eficaz porque no se impone desde cuanto se dice o proclama, sino desde el lugar que ocupa lo secundario de la protagonista, la radical subsidiariedad que gobierna su perspectiva de los hechos. Al final, el único horizonte posible es el cielo nocturno de una habitación propia.

## Anexo 18. Reseña: «Finalmusik» (Ricardo Senabre, 2007)

El granadino Justo Navarro cuenta ya con una obra consistente —media docena de novelas y un par de libros de poesía—, avalada por varios premios no marcados por la comercialidad. Sin embargo, no alcanzará nunca las cotas de un escritor popular ni tendrá muchos lectores, porque sus narraciones rehúyen las historias convencionales —o, dicho con mayor exactitud, las historias sometidas a formas de relato convencionales y esperables—, poseen una fuerte carga intelectual y, además, están servidas por una prosa cuidada, precisa, de gran sobriedad, culta, como cabía esperar de un traductor tan avezado como él. Hay en *Finalmusik* varios motivos temáticos que enlazan la obra con otras anteriores del autor y contribuyen a completar la sensación de coherencia y homogeneidad que ofrece el conjunto de su producción: la mezcla difusa de realidad e invención —que alcanzó su punto culminante en *F.*—, la presencia de alguna intriga o episodio misterioso, unas relaciones familiares —con el fondo de la figura del padre— que parecen precarias, las dudas acerca de la identidad... El lector de *Hermana muerta*, *La casa del padre* o *El alma del controlador aéreo* reconocerá sin dificultad alguna en estas páginas el estilo narrativo ya inconfundible de Justo Navarro, que asoma deliberadamente tras la silueta del narrador cuyo nombre responde a las iniciales J. N. (pág. 233), es granadino y tiene como profesión la de traductor. El hecho de que su nombre se haya metamorfoseado en variantes diversas, como Noveiru, Novaro, Nibaró o Nofeira (pág. 232), según sus distintos lugares de residencia, no es sólo un dato biográfico, sino un indicio de la diversidad de mundos en que el traductor ha vivido al sumergirse en los textos ajenos: “Toda mi vida es esta multiplicación de historias oídas, leídas, traducidas, inventadas. Mi sentido de la irrealidad es mucho mayor que mi sentido de la realidad” (p. 229).

Un narrador que ha pasado varios meses en Roma se dispone a volver a su Granada natal, cuando la capital italiana se halla en situación de alerta como consecuencia de una amenaza terrorista. En este tramo postrero de su estancia hace J. N. desfilan, como sumario y final de fiesta o *Finalmusik*, a algunos de los personajes con los que se ha relacionado: monseñor Wolff-Wapowski, caído en desgracia tras el último relevo en la sede papal; la profesora X, eminente experta en estudios semióticos, y su distante y sospechoso marido, influyente en el mundo financiero; el escritor Carlo Trenti, de quien el narrador está traduciendo una extensa novela y que representa muy bien la nebulosa frontera entre la ficción y la realidad (no se llama Trenti, su novela plantea un misterio con varias soluciones posibles, incluso tiene una idea peculiar y alarmante, aunque literaria, acerca del papel real que Francesca, efímera amante de J. N., pudo tener en la detención de un terrorista); Fulvio, el ex boxeador casado con Francesca y aspirante a una grotesca plaza de barbero en el Parlamento... En rigor, la novela

de Navarro parece no contar nada trascendente, salvo algunas conversaciones, ciertas entrevistas, algún corto viaje, una recepción y breves resúmenes de la obra de Trenti. El interés de la narración no radica en sus acciones externas, sino en la originalidad de la visión —que afecta implícitamente al problema de la realidad, a su fijación verbal y a las posibilidades de la traducción— y en la mezcla de recuerdos, reflexiones e impresiones de inesperada formulación (“el camarero tomaba notas en su libreta como si apuntara impresiones felices”, pág. 168; “tendré que irme muy pronto, dijo Mazotti, y su tono era testamentario”, pág. 169), donde incluso se aprovecha en algunos momentos la posibilidad de los juegos fónicos: “Era De Peri de poco pelo, brillante, muy aplastado sobre el casco craneal, cara de cuero caro” (pág. 132); “SSSS [...], Società Studi Strategici Sicurezza, una señal de sigilo o un silbido de serpiente” (pág. 133). La literatura lo impregna todo, como se advierte en algunos transparentes intertextos (Lorca, pág. 66; Pedro Salinas, pág. 219), en el relato fragmentario de la novela de Trenti, en el recuerdo de Joyce dedicado a la traducción en Roma, en la mención de algunas obras inexistentes que parecen auténticas.

Justo Navarro es autor para paladares delicados. No cabe esperar de él grandes historias, sino buceos intensos en personalidades que sólo gracias a la profundidad de perspectiva adquieren solidez y consistencia.

RICARDO SENABRE

## Anexo 19. Artículo: «Escrituras del yo» (Marcos Giralt Torrente, 2002)

### Escrituras del Yo

Marcos Giralt Torrente<sup>483</sup>

En la primera de las conferencias reunidas en su conocido libro *Aspectos de la novela*, EM Forster nos remite al francés Abel Chevalley para dar una definición de novela: “Una ficción en prosa de cierta extensión”. Hay otras definiciones posibles, pero todas adolecen de parecida falta de exactitud. Lawrence Durrell, por ejemplo, en uno de sus libros decía que “la novela es un continuum de palabras”. Esta imposibilidad de acotar más lo que una novela es no debe desanimarnos ni hacernos desconfiar de la agudeza de quienes se lo han impuesto como tarea. Como el mismo Forster señala en esa conferencia, no hay otra forma de encarar esa masa amorfa y formidable en que consiste la novela. “Todo lo que podemos decir de ella es que está delimitada por dos cadenas montañosas que no se elevan abruptamente —las cordilleras de la poesía y de la Historia, una frente a otra obra— y que los límites de su tercer lado están marcados por ese mar que encontramos al llegar a *Moby Dick*”. La novela es un género esponjoso que lo absorbe todo y que se aprovecha de todo, invadiendo el terreno de la Historia o de la poesía o del ensayo. No sólo es por eso difícil de aislar de otras disciplinas que usan de la palabra escrita, sino que ni siquiera es posible a veces reservarle un lugar propio. ¿Qué diferencia, en último término, una biografía de una novela? Parece en principio, y a eso aludía la frase de Abel Chevalley, que sólo una cosa. Mientras la biografía cuenta hechos ciertos, la novela cuenta hechos ficticios. Sin embargo, tampoco esta distinción parece muy cierta. Sirve para distinguir cualquier obra de la tradición picaresca, como *El Buscón* o *Lazarillo de Tormes*, de obras también picarescas pero autobiográficas como la *Vida del Capitán Alonso Contreras*, pero plantea problemas a la hora de enjuiciar una obra como *A sangre fría*, de Capote, en la que se relatan hechos que sucedieron realmente. La prueba es que un lector inocente que leyera el libro sin estar advertido previamente de que en él se narran hechos reales lo consideraría una novela. Es más, casi estoy seguro de que si se le diera al tiempo que, por ejemplo, *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, tendería a considerar ambas obras como exponentes de un único género o subgénero literario. Esta prueba del lector inocente me parece imprescindible al buscar una definición de novela en contraposición a otros géneros narrativos, y creo que cualquier intento debería tenerla en cuenta aun cuando ese supuesto lector inocente no sea más

483 Marcos Giralt Torrente, nacido en Madrid en 1968 y licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma ha publicado la novela *París* (Anagrama, 1999), con la que obtuvo el Premio Herralde, y los libros de cuentos *Entiéndame* (Anagrama, 1995), y *Nada sucede solo* (Ediciones del Bronce, 2000)

que una abstracción imposible de hallar en la realidad. Por eso, no considero suficiente distinción, al señalar las diferencias entre la novela y la biografía, decir que mientras una cuenta hechos ficticios la otra cuenta hechos reales. Después de todo, el que una obra literaria sea real o ficticia es una contingencia externa a la propia obra y un criterio de clasificación de verdad científico debería permitir, en un mundo en el que no existieran solapas ni contraportadas de libros, y en el que toda exégesis literaria estuviese prohibida, que alguien, con la sola ayuda de su intelecto, igual que es capaz de percibir la diferencia que existe entre un dibujo y un grabado, o entre una ópera y una obra de cámara, fuera capaz de diferenciar por sí mismo lo que separa, por ejemplo, *Poesía y verdad* de Goethe, del *Anton Raiser* de Karl Phillip Moritz.

Antes de continuar debo advertirles que no esperen de mí, tras esta introducción, que me arriesgue a proponer mi propia definición de novela. No dispongo de ella y sería una presunción contraria a mi carácter más bien prudente. No debería ser ese, además, el propósito de una ponencia como esta, que se titula *Escrituras del yo*. Si he empezado recordando estas generalidades acerca de la novela es sólo porque me interesaba señalar su difícil clasificación frente a otros géneros narrativos y en particular frente a la biografía.

Esta ambigüedad o carácter escurridizo de la novela no sólo atañe a los procedimientos narrativos, que son comunes al tratar literariamente la realidad y la ficción. Atañe igualmente al contenido. Tanto es así, que son incontables en la Historia de la literatura las novelas en las que su narrador sostiene estar relatando hechos reales. De hecho, desde *El Quijote*, esa es una de las argucias de que se vale el escritor para incrementar la apariencia de realidad que toda novela debe tener para establecer el pacto con el lector sin el cual la lectura de una novela es imposible. Igual que la biografía es un género novelesco, la novela ha usado y sigue usando en muchos casos la forma biográfica. La falsa biografía es la forma más elemental de narrar una historia. Al centrarse principalmente en un solo personaje, permitiéndonos seguir su destino en un tramo lineal de su vida, apelan a la propia individualidad del lector, preso igualmente en una linealidad, la de su propia vida, de cuya evolución y destino final no sabe nada. Satisfacen su curiosidad, estimulando instintos primarios como el de la compasión o el castigo, e imitan la realidad que más nos puede interesar: la del azar de la vida humana concentrada en un individuo.

Eso explica la sólida tradición de este tipo de novelas y explica también que, dentro de ellas, la ficción biográfica narrada en primera persona, es decir la autobiografía ficticia, sea una de las fórmulas más tentadoras para el novelista, ya que las armas que pierde al renunciar al narrador omnisciente quedan compensadas por la complicidad inmediata que una voz en primera persona establece con el lector. La ilusión de diálogo directo con el personaje es mayor y contamos, además, con su propia voz para disentir o solazarnos con ella. Consigue que, como lectores, nos sintamos superiores al inducir en nosotros la creencia de que interpretamos su realidad sin la mediación de nadie, sabiendo incluso más del interior del protagonista de lo que él mismo conoce.

Me he preocupado de emplear hasta ahora las palabras biografía y autobiografía acompañadas de los adjetivos ficticio o falso para despojarlas de

cualquier alusión a la vida real del escritor, pues que una obra sea autobiográfica en su forma no implica que los materiales que contiene procedan de la vida del escritor. Del mismo modo, que una obra sea autobiográfica en su sentido estricto no determina que su forma deba ser la falsa biografía o la falsa autobiografía. Hay infinidad de obras ficticiamente autobiográficas de las que no se nos ocurre pensar que lo son realmente y, por el contrario, hay otras que no se atienen al modelo biográfico y que, sin embargo, por lo que conocemos del escritor, esconden un empeño autobiográfico. Digo autobiográfico en su acepción más literal, pues si nos vamos al extremo toda obra podría definirse como autobiográfica, ya que el material sobre el que construye el escritor proviene siempre de la realidad.

Voy a hablar ahora de las narraciones autobiográficas que lo son por su contenido para pasar luego a lo que en mi corta experiencia más me interesa, que es la novela con forma autobiográfica que no responde a un impulso autobiográfico.

La manera de manipular un material verídico se atiene a dos modelos básicos: o declararlo abiertamente, o tratar de disimularlo transformando y manipulando el material proveniente de su vida como si de material ficticio se tratara. Este es el procedimiento que llevan a cabo la mayoría de los escritores jóvenes que empiezan y, como lector, el que a mí menos me interesa. Suele ser un modelo exitoso, pues el escritor retrata el mundo en el que ha nacido, y conecta por esa razón con los lectores que están generacionalmente cercanos a él. Se incluyen en este modelo notabilísimas obras de la Historia de la literatura, como *Las tribulaciones del estudiante Torless*, de Musil, pero se trata por lo general de una trampa mortal de la que sólo escritores con verdadero genio salen indemnes.

El primer modelo de escritura autobiográfica, el de las memorias que se presentan como tales, es también un territorio pantanoso y mi interés por él depende del interés previo que sienta por su autor. Por lo común, son pasto de curiosos y morbosos de toda índole que todavía creen que la vida de un escritor tiene que ser necesariamente interesante cuando lo más común es que sea tan poco interesante, o menos aún, que la del resto de sus contemporáneos. Curiosamente, las mejores memorias y libros autobiográficos suelen ser de escritores que han pasado a la Historia de la literatura por ellas. Escritores que sólo escribieron memorias o que, si escribieron otros libros, lo hicieron con tanta discreción como mediocridad, y que así lograron condensar en ellas todo su talento. En España tenemos a Arturo Barea, autor de un libro de memorias magistral que es *La forja de un rebelde*. En Francia, brilla por encima de ninguno el Duque de Sant-Simon, maestro de Proust y uno de los mejores prosistas de todos los tiempos.

Hay un tercer tipo de escritor autobiográfico, que no quiero pasar por alto antes de hablar de las autobiografías ficticias. Es el escritor que, hablando en primera persona, se enfrenta a su vida o a una parte de ella, no para recrearla fielmente ni para transmitirnos su sabor original o los episodios que más le marcaron, sino para indagar en su pasado con voluntad investigadora, yendo a la caza de una verdad que no posee, buscando clarificar antes que a nadie a



sí mismo, como si de una ficción se tratase, episodios relativamente oscuros de su vida, considerado el recuerdo como una fuente de conocimiento más, nunca como la verdad absoluta. Es el caso de *Mi padre y yo*, de Ackerley, uno de mis libros preferidos, o de *Mis rincones oscuros*, de James Ellroy.

Dentro de este último apartado aún podría hablarse de un cuarto tipo de escritor autobiográfico, también de raigambre anglosajona, porque son británicos la mayoría de los autores que lo han practicado, que es aquel que emplea su propia voz mezclando la ficción con la realidad. Es este un tipo en el que podríamos incluir, por ejemplo, *El viaje sentimental*, de Laurence Sterne, y cuyo máximo exponente en España ha sido un libro, no excesivamente entendido cuando salió, que a mí me parece uno de los mejores de Javier Marías. Me refiero a *Negra espalda del tiempo*, un libro difícilmente clasificable en el que su autor reflexiona sobre la ficción, y en el que refiere hechos reales pero también fabula e inventa. Es la máxima expresión de un juego metaliterario del que Borges se valió en casi toda su obra y que arranca en el segundo tomo de *El Quijote*, donde se habla de la obra de Cervantes comparándola con la epigonal de Avellaneda.

Pero vayamos de una vez, tras este recorrido por la escritura biográfica, con la última parte de esta ponencia: la novela que adopta maneras autobiográficas pero que, sin embargo, no lo es por su intención. Mi única novela publicada hasta ahora tiene estas características y se trata, por tanto, de algo sobre lo que he reflexionado, si bien no cuando la escribía sino más tarde, una vez editada. La novela está narrada en primera persona por un narrador adulto que reconstruye unos hechos determinantes para su formación, que ocurrieron en su infancia, entre sus siete y catorce años. Se trata de una novela familiar, pues la búsqueda que mueve al protagonista se despliega en el reducido círculo de la familia. En el más reducido, el de la familia mononuclear. Prácticamente no hay más que tres personajes: un padre, una madre y una tía que vive en una ciudad distinta de la del narrador, y sólo figura en toda la novela un nombre propio, el de la tía. Al resto de los personajes principales, el padre y la madre, se refiere el narrador diciendo mi padre o mi madre. La investigación que éste lleva a cabo es de carácter íntimo y quiere reflejar esa incertidumbre vital que se sufre en el tránsito a la madurez tocando temas como el de la herencia, la traición, el peso del pasado. Hay también una incógnita no desvelada alrededor de la ciudad de París que es la que mueve la rememoración del narrador. Pues bien, cuando estaba escribiendo esta novela sobre la infancia y la mentira y el tiempo y la muerte, no pretendía otra cosa que hacer una novela que tratase esos temas que como escritor me interesan; temas hondos que en la novela se integran de forma reflexiva, y que por eso pedían un narrador dubitativo que fuese él mismo exponente de la inquietud que recorre la novela entera. Para subrayar ese carácter meditativo y nocturno me serví de algunas artimañas. Quería que la voz resultase cercana al lector y para eso me valí de cierto tono confesional y desdibujé los rasgos del narrador de manera que interviniera en la historia sólo como observador. Un narrador que comienza a hablar en una noche de insomnio y que termina su historia sin desvelarnos apenas nada de su presente. Le di una edad actual superior a la mía pero no demasiado, y elegí que viviera



.....

en Madrid, porque es la ciudad en la que nací y la que mejor conozco. Todas fueron decisiones técnicas que tomé para lograr esa cercanía que me parecía conveniente para una historia sobre las incertidumbres de la infancia. Lo que no sospechaba es que cuando el libro saliera muchos lectores se apoyarían en ese desdibujamiento del narrador para tomar el libro como autobiográfico. Así ha sido. No me refiero a la crítica, sino a lectores anónimos. Entre los muchos con los que he hablado desde que la novela está en la calle, han sido bastantes los que han aludido a ello. Unos mediante un pudoroso comentario indirecto, otros mediante una sonrisa y otros felicitándome directamente por lo valiente que había sido.

No voy a contarles cómo se fue graduando mi desazón, desde que, ante las primeras alusiones de ese tipo, me apresuraba enseguida a aclarar que estaban equivocados hasta que, ante la reiteración, cansado de combatir contra una idea preconcebida de la que no apearía a quien ya se mostraba convencido, decidí que lo más prudente era callar, sonreír y callar.

Traigo a colación esto porque me ha hecho reflexionar sobre unos elementos que yo había manejado intuitivamente, buscando un fin literario y que, más tarde, al pensar en los efectos que tuvo de identificación con mi circunstancia personal, me han demostrado las posibilidades que la novela tiene para jugar también con esa ambigüedad, para incentivar la implicación del lector haciéndole creer que lo que se cuenta podría ser verdad, es decir, permitiéndole que sospeche, más allá de lo que ya es habitual, que el autor está en realidad hablando de sí mismo y no de un ente de ficción.

Se trata de un juego antiguo y no voy a pretender haberlo descubierto. Como señala David Lodge en *El arte de la ficción*, “la garantía de que una historia es verdad le confiere una fuerza que ninguna narración ficticia llega a igualar”. Es comprensible, por tanto, que dado que el novelista no puede garantizar que lo sea, sí haga lo posible para crear artificialmente esa impresión. En mayor o menor medida esa es una de las bazas con que contamos los escritores a la hora de tomar la decisión de escribir en primera persona, siempre que no usemos, claro está, un narrador tan alejado temporalmente de nosotros o con una vida tan distinta de la nuestra que sospechar que somos la misma persona sea imposible. Aun así, se trata siempre de una operación no exenta de riesgos. En este sentido no basta con que el narrador sea un ser abyecto o practique algo socialmente reprochable para dejar a salvo al escritor. Un ejemplo de esto es Nabokov, que, durante algún tiempo después de escribir *Lolita*, debió aguantar que cierta gente pensase de él que era un pederasta.

Siempre que escribimos en una primera persona no impostada, los escritores somos conscientes de ese peligro y nos servimos de las ventajas que conlleva. A veces como un mal necesario; a veces despreocupadamente; y a veces con toda la intención, utilizándolo y sirviéndonos de ello. Por supuesto el grado de intensidad varía, pero esa sospecha, en mayor o menor medida, está presente en el lector cuando se enfrenta a una obra ficticiamente autobiográfica. De ahí que el escritor se sirva anticipadamente de ella, estimulándola o rebajándola, conforme a una intención poética. Crece en nosotros, como lectores, cuanto más cercano es el mundo que contiene la novela al que atribuimos al autor, y

disminuye cuanto más se aleja de él. A veces no se lo plantean ni el lector ni el escritor, a veces se lo plantea sólo el lector y a veces se lo plantean ambos; a veces son cuestiones anecdóticas, a veces ambientales y a veces de más enjundia.

Entre los distintos procedimientos para explotar el muy fértil campo de la autobiografía ficticia, el más radical, y más perverso al mismo tiempo, puesto que con él el escritor, sin que sea necesario que subraye o diluya, según su conveniencia, los paralelismos con su propia vida, logra sin embargo los mismos efectos de intensidad que si nos hablara con su propia voz, es probablemente aquel en el que yo incurrí involuntariamente en mi novela *París*: difuminar al personaje del narrador de casi todo rasgo identificativo y hacer que su historia surja como la de uno de esos viajeros, a los que nunca volveremos a encontrar, que en mitad de un viaje arrancan de improviso a hablar y nos refieren los ángulos de un tormento encallado desde hace tiempo en su alma.

Presentación de la traducción italiana de la novela *París*

I. C. Roma *MARCOS GIRALT TORRENTE*

## Anexo 20. Reportaje: «¿Por qué escribo?» (VV. AA., 2011)

**POR QUÉ ESCRIBO** Cincuenta escritores nos desvelan los secretos de su creación

Por Jesús Ruiz Mantilla

Nº 1.788 Domingo 2 de enero de 2011

El principio fue el verbo... Así lo recoge San Juan en su Evangelio. La palabra que conforma el mundo, el nombre que lo explica todo. Puede que no fuera tal, puede que antes del verbo existieran cielos, mares, noche, día, estrellas, firmamento. Pero si nadie sabía cómo nombrarlos, no eran nada, absolutamente nada. Así que al principio fue el verbo, como bien dejó escrito Juan. Ya ese verbo bíblico le siguió la épica de Homero, la duda de los filósofos, la intemperie y el poder de los dioses, el amor y la guerra que nos relata la *Iliada* y después el delirio del Quijote y luego la soledad de Macondo.

Puede que después de episodios narrados como aquellos no hiciera falta nada más. Pero a los clásicos, que montaron todos los cimientos del templo, siguieron más generaciones —“el eslabón en la cadena ininterrumpida de la tradición”, de la que alerta Vila-Matas—, algunas nuevas preguntas para cada era, nuevos problemas y por tanto conceptos nuevos, palabras nuevas. Detrás de su registro se escondía un escritor. ¿Por qué?

¿Por qué escribir? ¿Para qué nombrar? ¿Para qué contar? Para entender. Para amar y que te amen. Para saber, para conocer. Por miedo, por necesidad, por dinero. Para sobrevivir, porque no todo el mundo sabe bailar el tango, ni jugar bien al fútbol. Por costumbre, para matar la costumbre, por vivir otras vidas y revivir las propias. Por dar testimonio, porque no se sabe bien escribir, confiesa John Banville. Porque leyeron, padecieron y miraron cara a cara a la muerte.

Porque el verbo provoca desasosiego en Nélida Piñón, porque no se elige, como un amor, añade Amélie Nothomb. Por ser el masoquista que uno lleva dentro, aduce Wole Soyinka, por los arroyos y los torrentes de los libros leídos, cuenta Fernando Iwasaki, como forma de existencia, según Elvira Lindo. “Una manera de vivir”, que dice Vargas Llosa parafraseando a Flaubert. Para sentirse vivo y muerto, proclama Fernando Rayuela, igual que uno respira, suelta entre interrogaciones Carlos Fuentes. O para sobrevivir a ese fin, “a la necesaria muerte que me nombra cada día”, testimonia Jorge Semprún.

La escritura es dolor y placer. Como el cuento, como la retórica aristotélica, se arma, se aprende. Principio y fin. Antes que nada vino el verbo, lo deja claro San Juan. También lo sabía Kafka. Pero el escritor checo pregunta: ¿Y al final? Quizás silencio, como interpreta de su obra George Steiner, con buen tino, oliéndose el apocalipsis de la destrucción europea.

Como testimonio también se mete uno entre papeles. Por el mismo motivo que Ana Frank comenzó a organizar su diario. O que la poeta rusa Anna Ajmatova, cuando se pasó 17 meses en las filas de las cárceles de Leningrado para ver a su hijo, respondió a una mujer que la reconoció y le preguntó si podía describir aquello que sí, que lo haría. “Entonces”, dice Anna en *Réquiem*, “una especie de sonrisa se deslizó por lo que alguna vez había sido su rostro”. Eso fue suficiente motivo. La emoción de la verdad, la justicia de dejar constancia. Para que otros quizás lo apliquen a su presente, para que no se vuelva a repetir.

Pero Anna Ajmatova confesó además que escribía por sentir un vínculo con el tiempo. También lo hizo por amor, por miedo al amor, por desgarró. En honor a las musas, como Shakespeare, “ese goloso de las palabras”, a juicio de Steiner, en sus *Sonetos*: “Mi musa por educación se muerde / la lengua y calla mientras se compilan / elogios que te visten de oropeles / y frases que las otras musas liman”. Una pieza que acaba con toda una declaración de intenciones y una respuesta al gran asunto de la escritura: “Si a otros por sus dichos los respetas, / a mí, por lo que pienso, que es mi letra”.

Al principio fue el verbo. Pero Shakespeare o Cervantes lo enaltecieron, lo igualaron a la medida de Dios. Porque exploraron todos los delirios y las pasiones de sus criaturas. ¿Por qué escribir? Para emularlos, sin más, podría ser. “Para parecerme a Espronceda”, como suelta Caballero Bonald. Escribir porque se medita, como Descartes, como Chesterton, cuya obra nos envuelve en una paradoja sin fin. Para adentrarse en los laberintos y no necesariamente querer salir de ellos, como Borges. “Porque estamos aquí, pero queríamos estar allí”, dice Antonio Tabucchi. Por emular la infancia, cuando la niña Almudena Grandes enmendaba la plana a los finales que no le gustaban, por volver a inventar historias de indios, vaqueros y pitufos, dice David Safier, porque a la hora de hacerlo, “disfrutar es una palabra que se queda corta”, confiesa Ken Follet.

Para fijar la memoria, una forma de “hacer surgir los recuerdos y las imágenes”, cuenta Álvaro Pombo. Para volver a vidas anteriores, a las lecturas y los tumbos que cada uno lleva en la mochila, según Arturo Pérez-Reverte. Como vicio solitario, describe Héctor Abad Faciolince, porque uno no se encuentra bien, asegura Juan José Millás. Por afición o por aflicción, que dice Gonzalo Hidalgo Bayal. O porque le gustaban las redacciones en el colegio, como descubrió Antonio Muñoz Molina. Y hasta hoy.

La palabra es agua y cada historia, el río que las lleva. El escritor es quien domina la corriente, como hicieron Dostoievski, Balzac, Galdós, Clarín, Dickens, Flaubert, Tolstoi, que siguió la estela épica de Homero como nadie. O contracorriente, como luego vinieron a hacerlo Marcel Proust, James Joyce, Valle-Inclán. Sin duda, hay que enfrentarse a ello, como dice Josep Pla en su *Diccionario de Literatura*, “con temperamento”. O con el empeño de conocerse, a la manera de Montaigne y los grandes memorialistas posteriores del siglo XVIII, entre la verdad y la exageración pero con talento, como Casanova.

El juego, la tortura de la palabra también es lícita. Pero eso es más cometido de los poetas, como admitía Jaime Gil de Biedma. Para él, escribir era “erosionar el idioma en la forma que el idioma lo admite”. Es decir, maltratar el verbo,

fustigarlo, estrangularlo. Pero para resucitarlo después, como el Evangelio. A lo largo de la historia, el escritor ha visto crecer Babel y ha contribuido a entenderlo. Pero hubo también un tiempo, en el siglo xx, que lo aniquiló, que se arrojó al apocalipsis con la II Guerra Mundial. Disfrutemos en esta nueva era. Todos los motivos, todas las respuestas que se les ocurran a quienes deben contar nuestra historia son válidas.

### **Héctor Abad Faciolince**

Porque mi cerebro se comunica mejor con mis manos que con la lengua. Porque el papel es un filtro, una coraza, entre mis palabras y los ojos del otro. Porque me odio menos escribiendo que hablando. Porque mientras escribo puedo corregir, escoger una por una las palabras y nadie me interrumpe ni se desespera mientras las encuentro. Por un ameno vicio solitario.

### **John Banville**

Escribo porque no sé escribir. Un periodista le preguntó una vez a Gore Vidal por qué escribió *Myra Breckinridge*, a lo que contestó: ‘Porque no estaba ahí’. Fue una buena respuesta. Poner algo nuevo en el mundo es un privilegio que no se le concede a mucha gente. Y además, la realidad no es real para mí hasta que no se haya pasado por el tamiz de las palabras. Por eso, supongo que escribo con el fin de imaginarme la realidad totalmente real. El arte crea la vida; dice Henry James, y así es.

### **Felipe Benítez Reyes**

Si a alguien le preguntan por qué escribe, lo normal es que recurra a una frase más o menos ingeniosa, y casi todas las frases ingeniosas contienen un grado oscilante de falsedad, porque el ingenio suele implicar una ligera alteración del sentido en beneficio de la formulación misma. No sé por qué escribo, ni tampoco tengo demasiado interés en saberlo. En este caso, me preocupa más el cómo que el porqué. La pregunta me parece ociosa, de modo que cualquier respuesta posible no pasaría de ser una pirueta truculenta en el vacío. Aunque —quién sabe— a lo mejor escribe uno para eso: para obtener respuestas sin el requisito de una pregunta previa y, sobre todo, para ensayar piruetas truculentas en el vacío, que es un territorio literario bastante fértil.

### **John Boyne**

Como la mayoría de los escritores, no escribo porque lo haya elegido; escribo porque tengo que hacerlo. Escribo porque estoy tratando de entenderme a mí mismo, mi vida, la razón por la que nací, la explicación de por qué moriré, y descubro que solo puedo hacerlo entrando en un universo habitado por personajes que nacen de mi imaginación. Escribo porque las historias entran en mi mente y me niego a irme hasta que no escribo 26 letras en el teclado y las envío a una pantalla ante mis ojos. Escribo por Charles Dickens. Y por George Orwell. Y John Irving. Y Colm Toibin. Escribo porque me encanta la

sensación de tener un libro en mis manos y un libro en mi cabeza. Escribo porque me encantan las palabras. Escribo porque leo. Escribo porque siempre quiero saber qué ocurrirá a continuación.

### **José Manuel Caballero Bonald**

Empecé a escribir porque quería parecerme a Espronceda. Ya lo he contado por ahí alguna vez. Un día encontré en mi casa familiar una biografía del poeta y quedé fascinado por alguien que murió con 33 años y había vivido las grandes aventuras: fundó una sociedad secreta, sufrió persecuciones y cárceles, anduvo exiliado en Lisboa y Londres, combatió en las barricadas de París, fue guardia de *corps* y diputado, vivió amores difíciles, luchó heroicamente contra el absolutismo, etcétera. Pues bien, como yo no podía emular a Espronceda en tantas y tan singulares hazañas, elegí lo que me resultaba más factible: ejercer de insumiso y escribir poesía. Luego, con los años, la afición por la lectura me fue activando una discontinua dedicación a la escritura. Y así hasta hoy.

### **Andrea Camilleri**

Escribo porque siempre es mejor que descargar cajas en el mercado central. Escribo porque no sé hacer otra cosa.

Escribo porque después puedo dedicar los libros a mis nietos.

Escribo porque así me acuerdo de todas las personas a las que tanto he querido.

Escribo porque me gusta contarme historias.

Escribo porque me gusta contar historias.

Escribo porque al final puedo tomarme mi cerveza.

Escribo para devolver algo de todo lo que he leído.

*(Traducción de Carlos Gumpert)*

### **Luisa Castro**

La escritura para mí es una rendición. No soy una escritora con método; se me caen muchas cosas de las manos. Solo progresa la escritura que previamente se ha ido gestando dentro de mí, a veces contra mí. Escribo para conocer esos relatos, para descubrirlos. Me los cuento a mí misma. Me asombro, me indigno, me río, lloro y pataleo. No me siento dueña de mis relatos, tienen vida propia, son autónomos y más poderosos que yo. No me identifico con ellos, no comparto sus ideas, ni su visión del mundo. Se producen en mi cabeza sin mi permiso, y cuando los suelto es porque me han vencido. No hay otra razón.

### **Lucía Etxebarria**

1. Para que me quieran más como Bryce Echenique. 2. Porque cada vez que alguien me dice "tus libros me han ayudado mucho, por favor sigue escribiendo, me da una razón para hacerlo. 3. Para entenderme a mí misma. 4. Porque disfruto mucho haciéndolo. 5. Porque al colocar a personajes en situaciones que simbólicamente pueden representar aspectos de mi vida, y conseguir que salgan airoso de ellas, de alguna forma me salvo a mí. 6. Para darles voz a personas cuyas historias nadie escuchaba. 7. Porque es como enviar un mensaje

en una botella: creo que quizá le llegue a alguien a quien no conozco, pero que lo entenderá. 8. Porque siempre lo he hecho, porque es natural en mí, y porque es de las cosas que mejor hago, amén de dibujar, cocinar, hacer el amor y organizar fiestas. 9. Porque es una forma rentable y efectiva de exorcizar neurosis. 10. En parte, porque me pagan. Escribo por amor, publico por dinero. Por esa razón, no publico ni la mitad de lo que escribo.

**Umberto Eco**

Porque me gusta.

**Ken Follet**

Cuando me levanto por la mañana en lo primero que pienso es en escribir la próxima escena de mi libro. Es con lo que más disfruto. Es fantástico dedicarse a algo que uno sabe hacer bien. Disfruto escribiendo pero “disfrutar” es una palabra que se queda corta. El acto de escribir me apasiona. Envuelve todo mi intelecto, mis emociones y comprende lo que sé del mundo y de cómo funciona el ser humano. Todo forma parte del reto de hechizar a mis lectores. Mi trabajo me absorbe de forma total.

**Carlos Fuentes**

¿Por qué respiro?

**Almudena Grandes**

Cuando era pequeña y leía un libro que me gustaba mucho, me inventaba a solas, para mí sola, otro final, la continuación que su autor no había querido escribir. Todavía ahora, cuando no puedo dormir, me cuento historias, las pienso, las repaso, las describo en silencio, con los ojos cerrados, hasta que me quedo dormida.

No estoy muy segura —dudo que alguien pueda estarlo—, pero creo que escribo porque siento una necesidad insuperable de escribir. Para mí, la escritura es un impulso que no se define por sus resultados, sino por su naturaleza necesaria, algo parecido al hambre o la sed, que pueden proporcionar mucho placer, si se sacian, o mucho sufrimiento, si persisten, pero nunca dejan de ser dos necesidades, el hambre y la sed.

**Mark Haddon**

Ficción, poesía, teatro, pintura, dibujo, fotografía... en realidad eso no importa.

Un día que no consigo hacer alguna cosa, por pequeña que sea, me parece un día desperdiciado.

Una semana sin crear algún tipo de arte me resulta sumamente dolorosa.

A veces puede parecer una bendición ser así, saber con tanta certeza lo que quiero hacer.

Pero a menudo es un sufrimiento porque saber lo que quieres no es lo mismo que saber cómo hacerlo.



Podría haberme dedicado a cualquier otra cosa salvo que no me siento en condiciones para ello.

Odio que me digan lo que tengo que hacer y cuándo tengo que hacerlo y, aunque disfruto en compañía, necesito pasar varias horas al día solo, únicamente pensando.

Por eso nunca he conseguido conservar un “auténtico” trabajo durante más de seis semanas.

¿Por qué escribo? La única respuesta es porque no puedo hacer otra cosa.

### **Gonzalo Hidalgo Bayal**

“Por afición, por aflicción”, escribí alguna vez. Por afición, porque es inclinación, necesidad, perseverancia y distracción. Por aflicción, porque solo el dolor y sus numerosas circunstancias proporcionan suficiente materia literaria *in hac lachrymarum valle*. En la afición se centra la relación con el lenguaje, que es, cuanto más intensa, más grata y divertida. La aflicción obliga, en cambio, a la búsqueda del sentido, si es que algún sentido tienen las desventuras de los hombres. Y, en fin, como antídoto contra el sin sentido y las sinrazones de la trama, tal vez también para no caer en las vanidades de la trascendencia, el virtuoso ejercicio de un séptimo sentido: el sentimiento del humor.

### **Fernando Iwasaki**

Escribo porque leo y gracias a la lectura nacen arroyos y afluentes del torrente de libros leídos. Escribo porque creo en la austera inmortalidad de la palabra escrita y en las bibliotecas como paraísos laicos. Escribo porque es el más poderoso acto libertario que conozco. Escribo porque el hechizo de la literatura es fulminante y a mí me hace ilusión ser aprendiz de aquellas magias. Escribo porque mis padres y mis hijos se alegran cada vez que alguien les cuenta que ha leído algo mío. Escribo porque contar historias es el oficio más antiguo del mundo. Escribo porque dedico todos los libros de ficción a mi mujer y así —mientras siga escribiendo— ella sabrá que la sigo queriendo.

### **Use Lahoz**

Es una pregunta trampa en cuya respuesta se funden el placer y la necesidad. Supongo que escribo porque adoro las sorpresas y vivir con intensidad. Nada hay más inalcanzable que lo vivido, y la escritura incluye a veces la quimera de atrapar el pasado junto a la posibilidad de soñar despierto. Trae implícita la aventura de revivir, de combatir el paso del tiempo. Escribir ayuda a comprender ya ordenar el desorden. Escribir equilibra. Escribo para encontrar sentido al sinsentido, y porque me permite sentir el placer de contar la realidad y lo que imagino. Y también porque en el acto de escribir interviene la memoria, la experiencia y la imaginación, bienes a proteger. Escribo para reflexionar y pensar y darle vueltas a la vida de personajes siempre más interesantes que la mía. Y disfrutar del placer de la ficción, que es adictivo y que, como la realidad, no tiene límites. Escribo por supuesto para combatir el

aburrimiento y pasarlo en grande. Para un escritor vivir, fundamentalmente, es escribir. Escribo para estar en paz conmigo mismo, por aquello que decía Machado de “yo vivo en paz con los hombres y en guerra con mis entrañas”. Escribo porque conmueve y perdura, cada novela es la primera. Además es bastante barato. En fin: escribo porque aprendo, y así, a veces, parece que siga estudiando.

### **Donna Leon**

Al principio, con los primeros libros, escribía para ver si podía hacerlo. Nunca había escrito un libro antes. Se me ocurrió la idea de escribir uno y por eso lo intenté. Después de todo, había leído muchos libros, por eso me parecía que el siguiente paso era escribir uno. Al final, resultó ser bastante más que un paso, pero a lo largo del proceso, resultó que escribir un libro era muy divertido. Y por eso ahora, después de 20 años haciéndolo y de 20 libros, lo hago porque es divertido. Los personajes hacen lo que les digo que hagan; la realidad se puede cambiar para adaptarla a mis necesidades; si alguien muere, lo puedo resucitar al día siguiente; si hay un problema social que me indigna, puedo hacer que un personaje exprese una opinión. No es necesariamente mi opinión pero normalmente es una opinión firme. Supongo que también hay un elemento de vanidad en ello. En una cena, todos queremos que presten atención a nuestras ideas, ¿no es cierto? Pero los buenos modales mandan que compartamos la conversación con los demás. Pero en un libro, nuestro libro, nosotros los escritores podemos seguir —bla, bla, bla— sin parar, y nunca tenemos que interrumpirnos para dejar hablar a nadie más.

### **Elvira Lindo**

“Escribo desde los nueve años. Desde muy joven empezaron a pagarme en la radio por guiones, cuentos y *sketches*. A los 31 años comencé a escribir libros. Pensé que escribir era mi oficio hasta que me di cuenta de que se trataba de algo más. Es un oficio pero también una forma de vida. No sabría vivir sin escribir. Todo lo que hago al cabo del día, lo que veo y escucho, lo que me provoca asombro alegría o desdicha es material para ser contado. Y esa actitud vital, la de formar parte de la comedia humana pero la de ser también espectadora de ella, ese estar fuera y dentro a la vez, me ayuda a asimilar la experiencia de una manera enriquecedora. Escribo todos los días. Cuando no escribo me siento una inútil, así que he llegado a una conclusión radical: nunca podré dejarlo. No sé hacer otra cosa, no sabría vivir de otra manera”.

### **Alberto Manguel**

Porque no sé bailar el tango, tocar un instrumento musical como la celesta o el *glockenspiel*, resolver problemas de matemáticas superiores, correr una maratón en Nueva York, trazar las órbitas de los planetas, escalar montañas, jugar al fútbol, jugar al rugby, excavar ruinas arqueológicas en Guatemala, descifrar códigos secretos, rezar como un moje tibetano, cruzar el Atlántico en solitario, hacer carpintería, construir una cabaña en Algonquin Park, conducir un avión a reacción, hacer surf, jugar a complejos videojuegos,

resolver crucigramas, jugar al ajedrez, hacer costura, traducir del árabe y del griego, realizar la ceremonia del té, descuartizar un cerdo, ser corredor de Bolsa en Hong Kong, plantar orquídeas, cosechar cebada, hacer la danza del vientre, patinar, conversar en el lenguaje de los sordomudos, recitar el Corán de memoria, actuar en un teatro, volar en dirigible, ser cinematógrafo y hacer una película, en blanco y negro, absolutamente realista de Alicia en el País de las Maravillas, hacerme pasar por un banquero respetable y estafar a miles de personas, deleitarme con un plato de tripas *à la mode de Caen*, hacer vino, ser médico y viajar a un lugar devastado por la guerra y tratar con gente que ha perdido un brazo, una pierna, una casa, un hijo, organizar una misión diplomática para resolver el problema del Medio Oriente, salvar náufragos, dedicar treinta años al estudio de la paleografía sánscrita, restaurar cuadros venecianos, ser orfebre, dar saltos mortales con o sin red, silbar, decir por qué escribo.

### **Javier Marías**

Como ya he dicho en muchas ocasiones, escribo para no tener jefe ni verme obligado a madrugar.

También porque no hay muchas más cosas que sepa hacer, y lo prefiero y me divierte más que traducir o dar clases, que al parecer sí sé hacer. O sabía, son actividades del pasado.

También escribo para no deberle casi nada a casi nadie ni tener que saludar a quienes no deseo saludar.

Porque creo que pienso mejor mientras estoy ante la máquina que en cualquier otro lugar y circunstancia.

Escribo novelas porque la ficción tiene la facultad de enseñarnos lo que no conocemos y lo que no se da, como dice un personaje de la novela que acabo de terminar. Y porque lo imaginario ayuda mucho a comprender lo que sí nos ocurre, eso que suele llamarse “lo real”.

Lo que no hago es escribir por necesidad. Podría pasarme años tan tranquilo, sin escribir una línea. Pero en algo hay que ocupar el tiempo, y algún dinero hay que ganar. También escribo para eso.

### **Luisgé Martín**

Cuando escucho a algún escritor explicar las razones por las que escribe pienso que yo también comparto esas razones. Todas. Me siento como un compendio, como uno de esos hipocondríacos que encuentran en sí mismos todos los síntomas de los que oyen hablar. Escribo como terapia psíquica, para ordenar el mundo y comprenderlo, para explicar el mundo a los demás tal como yo lo veo, para cambiar el mundo, para vivir vidas que no he podido vivir, para enmendar la vida que sí he vivido, para curar mis culpas, para pasar a la posteridad, para sobrevivir a la muerte, para sentir, al menos durante un instante, que soy Dios. Pero hace poco, leyendo el discurso de Pamuk en la Academia Sueca cuando recibió el Nobel, encontré una razón que nunca había escuchado así formulada y que me parece formidable: “Escribo porque puede que así comprenda la razón por la que estoy tan, tan enfadado con ustedes, con todo el mundo”.

**Luis Mateo Díez**

Escribo para disimular la incapacidad de hacer cualquier otra cosa. Escribir no solo me entretiene, también me apasiona y me hace sentir dueño de algo que se contrapone en mi existencia a una cierta inclinación de inutilidad. También escribo, igual que leo, para conocer gente, quiero decir que me siento haciéndolo inmerso en aquel callejón lleno de gente desconocida al que se refería Nemiroski. Siempre hay alguien esperándome, y solo en el relato de la vida encuentro lo más complejo del sentido de la misma. Además, los días en que me quedo satisfecho con lo que acabo de escribir, tengo la convicción de no haber perdido el tiempo.

**Eduardo Mendiutti**

También a mí, como a Vargas Llosa, me dicen montones de veces que lo único que sé hacer es escribir. A lo mejor por eso acaban dándome el Nobel. Para todo lo demás, estoy convencido, soy un desastre: para poner ladrillos, para cultivar tomates, para imponer el orden, para correr a pie o en bicicleta aunque sea dopado, para condenar a delincuentes —con lo que a mí me gustan algunos delincuentes— sin que se me parta el corazón, o para defenderlos sin contagiarme... Ciertamente, desde hace 30 años, soy bastante bueno como secretario general de una patronal de empresas consultoras, pero con algo tengo que redimirme. Así que escribo. Para inventarme inventando historias, para disfrutar del lenguaje, para compensar la timidez, para sacar los pies del plato, para que me lean. Claro que, según algún crítico y algunos colegas, puede que también para escribir sea una calamidad, pero de eso aún no he llegado a convencerme.

**Eduardo Mendoza**

Sinceramente, no lo sé. Nunca me lo he preguntado, ni al principio, que fue espontáneo, ni a lo largo de todos estos años. Hacerlo a estas alturas no creo que tenga interés, ni para mí ni para nadie. No es una respuesta bonita, pero es la que más se aproxima a la verdad.

**Ricardo Menéndez Salmón**

Escribo por insatisfacción. Si estuviera satisfecho, me limitaría a “vivir la vida”, no a intentar comprenderla mediante la escritura. Claro que al intentar comprenderla, es decir, al escribirla, me doy cuenta de que en realidad la vida resulta incomprensible. Lo cual genera una nueva insatisfacción, la de comprobar que el intento por comprender la vida mediante la literatura lo único que ilumina es la imposibilidad de alcanzar esa comprensión. Pero entonces sucede algo curioso, y es que el hecho de descubrir esa imposibilidad me conmueve, admira e impulsa a escribir más y más. Así, lo que nace como un gesto decepcionado, insatisfecho, acaba convirtiéndose en un acto agradecido, admirativo. De modo que una dolencia (escribo porque soy infeliz; escribo

porque soy inconsolable; escribo porque no entiendo lo que me rodea) se acaba convirtiendo en una necesidad (escribo porque no me resigno a ser infeliz, inconsolable e ignorante).

**Juan José Millás**

Escribo por las mismas razones que leo, porque no me encuentro bien.

**Rosa Montero**

Escribo porque no puedo detener el constante torbellino de imágenes que me cruza la cabeza, y algunas de esas imágenes me emocionan tanto que siento la imperiosa necesidad de compartirlas. Escribo para tener algo en qué pensar cuando, en la soledad tenebrosa del duermevera, por la noche, en la cama, antes de dormir, me asaltan los miedos y las angustias. Escribo porque mientras lo hago estoy tan llena de vida que mi muerte no existe: mientras escribo soy intocable y eterna. Y, sobre todo, escribo para intentar otorgar al Mal y al dolor un sentido que en realidad sé que no tienen.

**Luis Muñoz**

Se me amontonan las razones. Son muchas más de lo que luego rinden. Creo que puedo distinguir razones de tipo general y razones particulares.

Entre las particulares:

-Por darle forma a una emoción concreta, por ejemplo a un pinchazo de belleza que me deja desorientado; el poema es en ese caso un intento de orientación, es la confección de un mapa que sitúa ese pinchazo con sus coordenadas y todo.

-Por hacerle un hogar de palabras a uno de esos pensamientos que uno cree que pueden ser salvadores; es como ponerle casa al pensamiento para hacer que viva allí, abrir ventanas, instalarle una cama, un baño, una cocina.

-Por ser vulnerable al contagio de otro poema que creo admirable y hacerme la ilusión de que puedo responderle, conversar con él o seguir alguno de sus hilos sueltos.

-Por enseñarle a un amigo algo de lo que me sienta medianamente orgulloso; es cómo decirle mira, he encontrado este trozo de vida, lo he trabajado así, le he hecho esto, aquello, a qué no soy tan desastre.

Entre las razones generales, que funcionan sobre todo cuando no estoy escribiendo, o sea, antes y después:

-Por querer sentir mi tiempo, el rabioso presente, en el lenguaje.

-Por estar enamorado de la capacidad de las palabras por volver a decir la verdad.

-Porque escribir es el modo más fiable que conozco para distinguir lo que importa.

-Por el sentimiento de libertad que produce, toda esa explanada inmensa que significa escribir.

-Por darle forma a seres informes: embriones de voces, sentimientos, sensaciones, ideas.

**Antonio Muñoz Molina**

Creo que nunca he pensado mucho en por qué escribo, salvo cuando me han hecho esa pregunta y he tenido que improvisar una respuesta que sonara convincente. Escribo, sobre todo, porque me gusta mucho hacerlo, y me ha gustado casi desde que tengo recuerdos. Me gustaba inventar cuentos, escribirlos y dibujarlos cuando era niño. Me gustaba escribir redacciones en la escuela. Luego empecé a leer novelas de aventuras y me enteré de que todas ellas tenían un autor, que solía ser Julio Verne, y por primera vez me imaginé practicando ese oficio. Después me aficioné a leer poesía y por imitación me puse a escribir versos, siempre muy malos. Cuando tuve una máquina de escribir se me iban las tardes improvisando lo que fuera, por el puro gusto de golpear las teclas: diarios, poemas, obras de teatro. Escribo por gusto y porque me gana la vida escribiendo. Algunas veces disfruto mucho y otras preferiría estar haciendo cualquier otra cosa. Pero en ocasiones en que me he puesto a escribir contra mi voluntad y casi a la fuerza he encontrado cosas que de otra manera no se me habrían ocurrido. También escribo por quitarme la mala conciencia de no haber escrito, o para tener el alivio de haberlo hecho. Me puedo imaginar no publicando, al menos durante largos períodos, pero no me imagino no escribiendo. En el fondo es un vicio, un hábito cotidiano, o una manera de estar en el mundo, como tener afición por la lectura o por la música.

**Julia Navarro**

Para mí, escribir es una oportunidad de viajar al mundo de los sueños y de la imaginación; de inventar personajes y de vivir otras vidas; pero también de asumir compromisos, aunque a veces vayan envueltos con el papel del entretenimiento.

**Andrés Neuman**

Escribo porque de niño sentí que la escritura era una forma de curiosidad e ignorancia. Escribo porque la infancia es una actitud. Escribo porque no sé, y no sé por qué escribo. Escribo porque solo así puedo pensar. Escribo porque la felicidad también es un lenguaje. Escribo porque el dolor agradece que lo nombren. Escribo porque la muerte es un argumento difícil de entender. Escribo porque me da miedo morirme sin escribir. Escribo porque quisiera ser quienes no seré, vivir lo que no vivo, recordar lo que no vi. Escribo porque, sin ficción, el tiempo nos oprime. Escribo porque la ficción multiplica la vida. Escribo porque las palabras fabrican tiempo, y tiempo nos queda poco.

**Amélie Nothomb**

Me preguntan por qué elegí escribir. Yo no lo elegí. Es igual que enamorarse. Se sabe que no es una buena idea y uno no sabe cómo ha llegado ahí pero al menos, hay que intentarlo. Se le dedica toda la energía, todos los pensamientos, todo el tiempo. Escribir es un acto y al igual que el amor, es algo que se hace. Se desconoce su modo de empleo, así que se inventa porque necesariamente hay que encontrar un medio para hacerlo, un medio para conseguirlo.

### **Arturo Pérez-Reverte**

Escribo porque hace 25 años que soy novelista profesional, y vivo de esto. Es mi trabajo. Igual que otros pasan en la oficina ocho horas diarias, yo las paso en mi biblioteca, rodeado de libros y cuadernos de notas, imaginando historias que expliquen el mundo como yo lo veo, y llevándolas al papel a golpe de tecla. Procuro hacerlo de la manera más disciplinada y eficaz posible. En cuanto a la materia que manejo, cada cual escribe con lo que es, supongo. Con lo que tiene en los ojos y la memoria. Muchas cosas no necesito inventarlas: me limito a recordar. Fui un escritor tardío porque hasta los 35 años estuve ocupado viviendo y leyendo; pateando el mundo, los libros y la vida. Ahora, con lo que eché en la mochila durante aquellos años, narro mis propias historias. Reescribo los libros que amé a la luz de la vida que viví. Nadie me ha contado lo que cuento.

### **Nélida Piñón**

Yo creo con la esperanza de que la narrativa jamás me abandone, de que siga estando en todas partes. De que como compañera de mis días, irradie los caprichos humanos, los intersticios del misterio, frecuente en los puntos cardinales de mi existencia.

Escribo porque el verbo provoca en mí desasosiego, afila los mil instrumentos de la vida. Y porque, para narrar, dependo de mi creencia en la mortalidad. Con la fe en que una historia bien contada me arrebate las lágrimas. Sobre todo cuando, en medio de la exaltación narrativa, menciona amores contrariados, despedidas hirientes, sentimientos ambiguos, despojados de lógica. Escribo, en conclusión, para ganar un salvoconducto con el que deambular por el laberinto humano.

*(Traducción de Carlos Gumpert)*

### **Álvaro Pombo**

Pienso en el pequeño cementerio de Londres, a unos diez minutos a pie de Paddington Green, donde robé un perro feo, de cemento, del sepulcro de una dama ahí enterrada. Al venir a Madrid, abandoné ese perro a su suerte en el Flat A, que era el *top flat* con una cocinita y un cuarto de baño. Escribir esto, ¿es escribir, o no? Es, desde luego, un modo de hacer surgir los recuerdos y las imágenes distinto del modo normal: un modo prefabricado, artificio, que desea causar un efecto imborrable al menos en mi alma y luego en la de un lector o un millón, si es posible. Y también es un intento de expresar el ser, el Dios; en la claridad del ser-ahí que era yo en aquel entonces, al borde de la nada. Querer decirlo era querer estar más cerca del ser que lo corriente. Aún no sé si estoy en lo cierto. Hablar es inmediato, como respirar. Escribir, mediato como el respirar del *pranayama*.

### **Benjamín Prado**

Yo escribo por una sola razón: para divertirme, para entretenerlos, para aprender, para enseñarles, para que sea cierto que “escribir es soñar / y que otros lo recuerden / al despertar”, para que no me olviden, para que no nos callen y, en primer lugar, porque no podría no hacerlo.



### **Soledad Puértolas**

Las alegrías de la vida te desbordan. El dolor y la pérdida te superan y hunden. El tedio y la monotonía pueden resultar aniquiladores.

Cuando escribo, estoy fuera de esa realidad. He entrado en otra donde sí es posible buscar un sentido, incluso vislumbrarlo.

La soledad, que tantas veces se ha hecho insoportable, se hace ligera y deseable. El estado perfecto.

Hay metas, humanidad, sentidos. Hasta cabe la risa, el gran regalo.

En la vida, el dolor ahoga y la risa es efímera. En el texto, se produce una transformación que la inteligencia no puede explicar. Nos sumergimos en el dolor sin llegar a morir, conquistamos la distancia. Observamos, podemos emocionarnos, escoger, aventuramos. La incertidumbre de la narración resulta más segura que las certezas de la vida. La palabra se hace enteramente nuestra.

### **Santiago Roncagliolo**

Debería decir que escribo porque no sé hacer nada más: no sé montar bicicleta, llevo un año tratando de sacarme el carné de conducir, no entiendo las declaraciones de Hacienda y, cuando se estropea el ordenador, la única solución que se me ocurre es llorar hasta que se arregle solo. Pero intentaré una respuesta más profunda:

Creo que la realidad no tiene ningún sentido. Las cosas pasan a tu alrededor de una manera errática, a menudo contradictoria, y un día te mueres. Las cosas en que creías dejan de ser ciertas de un momento a otro. En cambio, las novelas tienen un principio, un medio y un desenlace. Los personajes se dirigen hacia algún lugar, la gloria, la autodestrucción o la nada, y sus acciones tienen consecuencias en ese camino. Escribo historias para inventar algo que tenga sentido.

Pero además, escribir —como leer— te devuelve a la realidad mejor equipado para vivirla, con una comprensión mayor de lugares, personajes o sentimientos que no habrías visitado de otra manera. Y en ese sentido, no hace que la realidad sea más sensata, pero sí la vuelve un poquito mejor.

### **Fernando Royuela**

Escribo por perplejidad. Tengo serias limitaciones para entender al ser humano y mediante la escritura las intento mitigar. La literatura es un vehículo fantástico para observar la realidad y descifrarla. Las palabras son los ojos del escritor. Escribir es saber mirar. Escribo para explicarme un universo inexplicable. Escribo para crear y descreer. Mediante la escritura invoco a los hombres y sacrifico a los dioses. Me río. Busco la belleza, también el horror porque escribir es descender a los infiernos y no salir indemne. Escribo para seducir, para subvertir, para sentirme vivo y muerto, para llorar, amar y maldecir. Escribo para no tener que aguantarme, para negar el mundo, para huir. Escribo porque me da la gana y me lo puedo permitir.

### **David Safier**

¿Se acuerda de cuando era niño y jugaba? ¿Inventando historias disparatadas con figuritas de indios, vaqueros o pitufos? ¿o simplemente imaginando en la

bañera que era el capitán de un barco pirata que buscaba un tesoro en medio de la tormenta? ¿Se acuerda de cómo se sentía cuando jugaba con otros niños en la calle y vivían increíbles aventuras haciendo de exploradores, cazadores o agentes secretos, luchando contra dinosaurios, monstruos o supermalos que querían destruir la tierra con rayos mortales? Pues bien, todo eso es lo que yo hago todavía. Jugar con mi imaginación. Cada día de mi vida. Y lo seguiré haciendo hasta que me muera. O me vuelva loco. Es lo que me gusta. Y por eso escribo. ¡Hay alguna otra cosa mejor!

### **Jorge Semprún**

Si lo supiese, tal vez no escribiría. Quiero decir, si lo supiera con certeza, si a cada momento pudiese proclamar taxativamente, sin vacilar, por qué escribo, y para qué, para quién o quiénes, si así fuera, tal vez no escribiría. O sea, que escribo, en cierta medida, para encontrar respuestas al porqué. Escribir no es un acto reflejo, ni una función natural. No se escribe como se come o se ama. No se agota en el hecho de escribir el portentoso, o doloroso, o lo uno Y lo otro, milagro de la escritura. No se agota, al escribir, el deseo inagotable de la escritura. Tal vez porque sea ésta la mejor forma de sobrevivir. ¿Por qué escribo? Tal vez para sobrevivir a la muerte, la necesaria muerte que me nombra cada día.

### **Wole Soyinka**

Hace varios años, participé en esta misma experiencia con el periódico francés *Libération*. En aquella ocasión contesté: “Supongo que por el ser masoquista que llevo dentro de mí”. Desde entonces, no he tenido ningún motivo para cambiar mi respuesta.

### **Antonio Tabucchi**

Preferiría formular la pregunta así: ¿Por qué se escribe? Hace tiempo, cuando era joven, escuché a Samuel Becket responder: “No me queda otra”. Las respuestas posibles son todas plausibles pero con un punto de interrogación. ¿Escribimos porque tememos a la muerte? ¿Por qué tenemos miedo de vivir? ¿Por qué tenemos nostalgia de la infancia? ¿Por qué el tiempo pasado corrió deprisa o porque queremos detenerlo? ¿Escribimos porque a causa de la añoranza sentimos nostalgia, arrepentimiento? ¿Por qué queríamos haber hecho una cosa y no la hicimos o porque no deberíamos haber hecho algo que hicimos y no debíamos? ¿Por qué estamos aquí y queremos estar allá y si estuviéramos allá nos hubiese resultado mejor quedamos aquí? Como decía Baudelaire: la vida es un hospital donde cada enfermo quiere cambiar de cama. Uno piensa que se curaría más deprisa si estuviera al lado de la ventana y otro cree que estaría mejor junto a la calefacción.

### **Andrés Trapiello**

¿Para qué escribe uno? Para responder sin afectación algún día esta pregunta. Lo natural es hablar, incluso cantar, pero no escribir. Poner las

palabras por escrito en un libro es, decía Unamuno, una “tragedia del alma”, y acaso se escriba por miedo a quedarse uno a solas con su dolor, como si escribir fuese un remedio, y no un veneno. Así lo siento yo también.

### **Kirmen Uribe**

En noviembre de 2007 tuve la suerte de asistir como escritor invitado a la clase de escritura creativa de Anthony MacCann, en el CalArts de Los Ángeles. Anthony me contó que los mejores de cada promoción son fichados por las grandes productoras para trabajar como guionistas de series de televisión. Se hacen ricos. Los “peores”, por el contrario, se dedican a la poesía.

Uno empieza a escribir en la tierna adolescencia por mimesis, porque quiere crear algo parecido a aquello que ha leído. Más tarde, en su juventud, cree que escribir puede hacer mejorar el mundo. Luego se convence de que el suyo es, al fin y al cabo, un oficio. Sin embargo, ahora mismo me doy cuenta que escribo, sencillamente, porque disfruto mucho haciéndolo. Me encanta quedarme solo y escribir. “Un solitario impulso de delicia” me lleva a escribir, como diría Yeats en su poema *Un aviador irlandés prevé su muerte*. Disfruto casi tanto como los “peores” de CalArts, que tumbados en el césped del campus con un libro en las manos, levantaban la mirada para ver pasar las nubes. Yo, en la clase de Anthony, sería, sin duda, del grupo de los poetas.

### **Mario Vargas Llosa**

Escribo porque aprendí a leer de niño y la lectura me produjo tanto placer, me hizo vivir experiencias tan ricas, transformó mi vida de una manera tan maravillosa que supongo que mi vocación literaria fue como una transpiración, un desprendimiento de esa enorme felicidad que me daba la lectura.

En cierta forma la escritura ha sido como el reverso o el complemento indispensable de esa lectura, que para mí sigue siendo la experiencia máxima más enriquecedora, la que más me ayuda a enfrentar cualquier tipo de adversidad o frustración. Por otra parte, escribir, que al principio es una actividad que incorporas a tu vida con otros, con el ejercicio se va convirtiendo en tu manera de vivir, en la actividad central, la que organiza absolutamente tu vida.

La famosa frase de Flaubert que siempre cito: “Escribir es una manera de vivir”. En mi caso ha sido exactamente eso. Se ha convertido en el centro de todo lo que yo hago, de tal manera que no concebiría una vida sin la escritura y, por supuesto, sin su complemento indispensable, la lectura.

### **Juan Gabriel Vásquez**

Escribo porque me irrita y me entristece el desorden del mundo, y descubrí hace mucho tiempo que en la buena ficción el mundo tiene un orden o su desorden tiene un sentido. Escribo porque mi inteligencia es limitada y sólo soy capaz de entender lo que viene en palabras. Escribo, por lo tanto, porque no entiendo o porque ignoro: “escribe sobre lo que conoces” me parece el consejo más idiota del mundo, porque se escribe, precisamente, para conocer. Escribo porque no he encontrado otra manera de vivir varias vidas,

de ser varias personas, sin hacer daño o poner en riesgo a los que me rodean (y aun así les he hecho daño muchas veces, muchas veces los he puesto en riesgo). Escribo porque, como leí en alguna parte, la imaginación transforma la experiencia en conocimiento.

**Manuel Vicent**

Si esta pregunta se me hubiera formulado hace muchos años, cuando empecé a escribir, mi respuesta habría sido más romántica, más literaria, más estúpida. Probablemente habría contestado que escribía para crear un mundo a mi imagen, para poder leer el libro que no encontraba en mi biblioteca, para no suicidarme, para enamorar a una niña, para influir en la sociedad o tal vez cínicamente porque no servía para nada más, ni siquiera para arreglar un enchufe. Sin olvidar lo que este oficio tiene de vanidad y de narcisismo, a estas alturas de la profesión creo que escribo porque es un trabajo que me gusta, que unas veces me sale bien y otras mal, pero en cualquier caso la literatura ya forma parte de un mismo impulso vital que me sirve para sentirme a gusto todavía en este mundo, sin que espere gran cosa de su resultado.

**Enrique Vila-Matas**

Ah, ya veo, vuelve la vieja y pérfida pregunta. Pero también podrían ustedes preguntarme por qué acabo de hacer una lazada en mis zapatos. Y también por qué no me he contentado con un nudo que, para el caso, me habría servido igual. Este tipo de habilidades no nos llaman la atención, por ser muy familiares. Pero, en algún tiempo remoto, un antepasado hizo la primera lazada. Nosotros no somos más que sus imitadores, un eslabón en la cadena ininterrumpida de la tradición. De modo que a quién habría que preguntarle por qué escribo es a ese antepasado, preguntarle por qué quiso ir más allá del nudo.

**Juan Eduardo Zúñiga**

El jardincillo parece envejecido con los fríos de noviembre y el suelo está cubierto de las hojas caídas de una acacia. Dejo de mirarlo desde la ventana, estoy solo en el cuarto vacío donde tengo los juguetes y los cuentos, en las paredes sujetas con chinchetas hay dos láminas referentes a un país extranjero y extranjero es el autor de un libro que cojo, y me aprendo su nombre: Michel Zevaco. Leo el final del segundo capítulo: un hombre busca sin parar en un cofre lleno de joyas y no encuentra lo más importante para él. Me extraña esto ¿más valioso que joyas? Tengo al lado un cuaderno y lápiz, sin pensar escribo: “Él buscaba algo entre las joyas...” y sigo escribiendo, sigo así hasta hoy.

## 9. Bibliografía

### Textos del corpus

### Referencias de las obras

- AZÚA, Félix, *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad* [1986], Barcelona, Anagrama, 1992.
- ARGULLOL, Rafael, *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona, Acantilado, 2010.
- BARRAL, Carlos, *Penúltimos castigos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina* [2001], Barcelona, Tusquets, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- DÍAZ-MAS, Paloma, *Como un libro cerrado*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, París, Galilée, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Le Livre brisé*, París, Grasset, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Laissé por conte*, París, Grasset, 1999.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina, *Cosas que ya no existen*, Barcelona, Lumen, 2001.
- GIRALT TORRENTE, Marcos, *Tiempo de vida*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- GOYTISOLO, Luis, *Estatua con palomas*, Barcelona, Destino, 1992 y Madrid, Valdemar, 2009.
- GOYTISOLO, Juan, *Paisajes después de la batalla* [1982], Andrés Sánchez Robayna (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1990.

- LLAMAZARES, Julio, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- MARÍAS, Javier, *Negra espalda del tiempo* [1998], Madrid, Punto de lectura, 2000.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás* [1978], Barcelona, Destino, 1997.
- MILLÁS, Juan José, *Volver a casa*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- MONTERO, Rosa, *La loca de la casa* [2003], Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El dueño del secreto*, Madrid, Castalia, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- PUÉRTOLAS, Soledad, *Cielo nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- SANZ, Marta, *La lección de anatomía*, Barcelona, RBA, 2008.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Dafne y ensueños* [1982], Madrid, Alianza, 1998.
- VICENT, Manuel, *Tranvía a la Malvarrosa* [1996], Madrid, Alfaguara, 1997.
- VERDÚ, Vicente, *No ficción*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- VILA-MATAS, Enrique, *París no se acaba nunca* [2003], Barcelona, Anagrama, 2006.

## Estudios sobre el corpus y sus antecedentes

- AHUMADA PEÑA, Haydée, *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*, Madrid, Pliegos, 1999.
- ALBERCA, Manuel, «Javier Marías en el umbral de su secreto», *Revista de Occidente*, 286 (marzo 2005), pp. 137-153.
- ALBORG, Concha, «Metaficción y feminismo en Rosa Montero», *Revista de Estudios Hispánicos*, 22 (1988), pp. 67-76.
- ANIEVAS GAMALLO, Isabel Carmen, «‘El cuarto de atrás’ de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico», *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 22: 1 (2006), pp. 67-82.
- AZÚA, Félix de, «Una cierta habilidad», *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela, 1989, pp. 197-224.
- BARRAL, Carlos, *Años de penitencia*, Barcelona, Alianza, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm*, Barcelona, Península, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- BECERRA, Carmen, «Algunos aspectos de la autobiografía fantástica de Torrente Ballester ‘Dafne y ensueños’», *Gonzalo Torrente Ballester*, José Paulino

- y Carmen Becerra (eds.), Madrid, Editorial Complutense, 2001, pp. 111-123.
- \_\_\_\_\_, «Los espejos del yo», *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Carmen Becerra y Emilie Guyard (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 67-81.
- BECERRA, Carmen y Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Guardo la voz, cedo la palabra: conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1990.
- CERCAS, Javier, *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2000.
- \_\_\_\_\_, «La dignidad de la novela», *El País. Babelia* (18 agosto 2001), p. 9.
- CRiado, Isabel, «De cómo Dafne habita en los 'ensueños'», *Anthropos*, 66-67 (1986), pp. 103-106.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Cecilio, «Presencia autobiográfica de Carlos Barral en 'Penúltimos castigos'», *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 julio 1992)*, J. Romera et alii (eds.), Madrid, Visor, 1993, pp. 169-175.
- DÍAZ-MAS, Paloma, «Memoria y olvido en mi narrativa», *Romanica Gandensia, XXVII: La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Patrick Collard (ed.), Ginebra, Droz, 1997, pp. 87-97.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, «Las escrituras de la historia: en torno a 'Sefarad', de Antonio Muñoz Molina», *Ínsula*, 688 (2004), pp. 19-21.
- ESCUADERO RODRÍGUEZ, Javier, *La narrativa de Rosa Montero: hacia una ética de la esperanza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, «Autobiografía y ficción. Retrato del artista incipiente», *El País. Babelia* (18 octubre 2003), p. 3.
- FERNÁNDEZ, M., «Llamazares reedita 'Escenas de cine mudo' y reedita dos obras nuevas» [en línea], *Diario de León* (2 de agosto de 2006). Disponible en: <<http://www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=273227>> [consulta: 20 de febrero de 2010].
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, «Fantasma oscuro que se sueña a sí mismo. La escritura autobiográfica de Gonzalo Torrente Ballester en 'Dafne y ensueños'», *La Tabla Redonda*, 4 (2006), pp. 15-32.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «Javier Cercas y Juan José Millás debaten sobre el desdoblamiento del narrador», *El País* (28 de mayo de 2005), p. 39.
- GARCÍA, Ángeles y Javier MARÍAS, «Mi novela no ha sido entendida», *El País Semanal* (8 de noviembre de 1998), pp. 18-24.



- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús, «Autobiografía y autorreferencialidad: la ficción de la memoria según Juan Marsé», *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo, tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*, Fernando Valls (ed.), s. l., Fundación Luis Goytisolo, 1999, pp. 135-146.
- \_\_\_\_\_, «Identidad y mutación en la ‘novelística del yo’ de Gonzalo Torrente Ballester: ‘Quizá nos lleve el viento al infinito’ y otras narraciones indecisas», *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Carmen Becerra y Emilie Guyard (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 83-103.
- GIL GUERRERO, Herminia, «‘Estatua con palomas’ de Luis Goytisolo», *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luego (eds.), Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 213-227.
- GIRALT TORRENTE, Marcos, «Escrituras del yo», *Cuadernos Cervantes*, 2 (marzo 2002), pp. 57-65.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Consejería de Educación, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Automoribundia*, Santiago de Chile, Mare Nostrum, 2008.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, «El ‘Libro de buen amor’: las líneas de pensamiento poético», *‘El Libro de buen amor’ de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Ellipses, 2005, pp. 159-174.
- GRELL, Isabelle, «Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’*autofiction*», *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeanelle y Catherine Viollet (dirs.), Lovaina la Nueva, Academia Bruylant, 2007.
- HACKL, Erich, «Industria y errores del santo de su señora», *Lateral*, 78 (junio 2001), pp. 6-7.
- \_\_\_\_\_, «El caso ‘Sefarad’», *Lateral*, 81 (septiembre 2001), p. 6.
- HEREDIA, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007.
- HERNÁNDEZ, Laura y Rosa MONTERO, «La pasión es un invento», *Lateral*, 105 (2003), p. 7.
- HERZBERGER, David K., «Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías», *Foro Hispánico*, 20 (2001), pp. 29-37.
- \_\_\_\_\_, «Representing the Holocaust: Story and experience in Antonio Muñoz Molina’s ‘Sefarad’», *Romance Quarterly*, 51: 2 (2004), pp. 85-96.
- KENNA, Caridad R., *Memoria y tiempo en la narrativa de Julio Llamazares*, Michigan, UMI, 1997.

- KNIGHTS, Vanessa, *The search for identity in the narrative of Rosa Montero*, Nueva York, E. Mellen Press, 1999.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Escenas de cine mudo», *ABC Cultural* (25 de marzo de 1994), p. 7.
- LLAMAZARES, Julio, «La memoria como novela: autobiografía y ficción», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 716 (febrero 2010), pp. 7-12.
- MANUEL, Juan, *Libro del conde Lucanor*, Fernando Gómez Redondo (ed.), Madrid, Castalia, 1987.
- MARÍAS, Javier, *Todas las almas* [1989], Barcelona, Anagrama, 1997.
- \_\_\_\_\_, «Desde una novela no necesariamente castiza» [1984], *Literatura y fantasma* [1993], Barcelona, Random House Mondadori, 2007, pp. 51-67.
- \_\_\_\_\_, «Autobiografía y ficción» [1987], *Literatura y fantasma* [1993], Barcelona, Random House Mondadori, 2007, pp. 68-75.
- \_\_\_\_\_, «Quién escribe» [1989], *Literatura y fantasma* [1993], Barcelona, Random House Mondadori, 2007, pp. 92-99.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», *Pasiones pasadas*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 14.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* [1973], Barcelona, Destino, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Cuadernos de todo*, Maria Vittoria Calvi (ed.), Barcelona, Areté, 2002.
- \_\_\_\_\_, *El libro de la fiebre*, Maria Vittoria Calvi (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- MATAMORO, Blas, «Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351 (septiembre 1979), pp. 581-605.
- MENDOZA, Ana, «Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester por la reedición de ‘Los gozos y las sombras’» [en línea], *Elmundo.es* (14 de noviembre de 2007). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/14/cultura/1195042569.html>> [consulta: 10 septiembre 2009].
- MÉRIDA-JIMÉNEZ, Rafael M., «El medievalismo fértil de Paloma Díaz-Mas», *Lectora*, 7 (2001), pp. 127-133.
- MILLÁS, Juan José y Pilar CABAÑAS, «Materiales gaseosos» [en línea], *Clubcultura* (1997-1998). Disponible en: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/entrevista2.htm>> [consulta: 5 de abril de 2007].
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, I-III, París, Flammarion, 1969.
- MONTERO, Patricia y Elvira LINDO, «No es una autobiografía, pensar eso le quita valor a mi trabajo» [en línea], *ABC* (15 de septiembre de 2010). Disponible en: <<http://www.abc.es/20100915/cultura-libros/elvira->

- lindo-juro-hubiese-201009151705.html> [consulta: 2 de noviembre de 2010].
- MONTERO, Rosa, «Encuentros digitales» [en línea], *Elmundo.es* (26 de septiembre de 2005). Disponible en: < <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/09/1698/>> [consulta: 16 de enero de 2011].
- \_\_\_\_\_, «Cuando la vida hace daño» [en línea], *Babelia* (30 de octubre de 2010). Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/portada/vida/hace/dano/elpepuculbab/20101030elpbabpor\\_26/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/vida/hace/dano/elpepuculbab/20101030elpbabpor_26/Tes)> [consulta: 2 de noviembre de 2010].
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, «El autor de ‘Sefarad’ responde», *Lateral*, 79-80 (julio-agosto 2001), pp. 6-7.
- OBIOL, María José, «La sombra del fotógrafo. Imágenes de un poblado minero leonés», *El País. Babelia* (12 de marzo de 1994), p. 15.
- OLIART, Alberto, «El personaje Carlos Barral», *El País* (10 de diciembre de 1983), p. 26.
- ORSINI-SAILLET, Catherine, «Du pacte référentiel à la fiction, ‘Soldados de Salamina’ de Javier Cercas», *Le moi et l’espace: Autobiographie et autofiction dans les littératures d’Espagne et d’Amérique Latine*, Jacques Soubeyroux (ed.), Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2003, pp. 247-260.
- PÉREZ, Janet, «‘Dafne y ensueños’, ¿novela, autorretrato, o memoria?», *La Tabla Redonda*, 4 (2006), pp. 33-49.
- PEYROU, Oscar, «Finita la commedia», *Lateral*, 82 (octubre 2001), p. 6.
- PINEDA CACHERO, Antonio, «Comunicación e intertextualidad en ‘El cuarto de atrás’, de Carmen Martín Gaité (1ª parte), literatura versus propaganda» [en línea], *Espéculo. Revista electrónica de estudios literarios*, 16 (2000). Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>> [consulta: 1 de mayo de 2007].
- \_\_\_\_\_, «Comunicación e intertextualidad en ‘El cuarto de atrás’, de Carmen Martín Gaité (2ª parte), de lo (neo)fantástico al Caos» [en línea], *Espéculo. Revista electrónica de estudios literarios*, 17 (2001). Disponible en: < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>> [consulta: 1 de mayo de 2007].
- PITARELLO, Elide, «Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso», *Foro Hispánico*, 20 (2001), pp. 125-134.
- POZO GARCÍA, Alba del, «La autoficción en ‘París no se acaba nunca’ de Enrique Vila-Matas» [en línea], *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1 (2009), pp. 89-103. Disponible en:

- <<http://www.452f.com/issue1/la-autoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>> [consulta: 2 de agosto de 2010].
- POZUELO YVANCOS, José María, «Reino del silencio», *ABCD*, 852 (31 de mayo de 2008), pp. 18-19.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier y José Manuel CABALLERO BONALD, «La literatura también es un ajuste de cuentas», *El País. Babelia* (15 de septiembre de 2001), pp. 6-7.
- S.A., «Alberto Oliart califica de 'obra de arte' la novela de Carlos Barral», *El País* (1 diciembre 1983), p. 2.
- SARAMAGO, José, «Perfiles cervantinos en la obra de Torrente», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Carmen Becerra, Ángel Candelas y Ángel Abuín González (eds.), Vigo, Tambre, 1997, pp. 13-22.
- SENABRE, Ricardo, «Finalmusik», *El cultural* (24 de mayo de 2007), p. 23.
- SERNA, Justo, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- SERNA, Justo y Javier CERCAS, «El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas», *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, 3 (2007), pp. 100-108.
- SERVODIDIO, Mirella y Marcia L. WELLES (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Nota autobiográfica», *Anthropos*, 66-67 (1986), pp. 19-21.
- \_\_\_\_\_, *El 'Quijote' como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- \_\_\_\_\_, «Curriculum, en cierto modo», *La Tabla Redonda*, 4 (2006), pp. 121-136.
- TORRES DE VILLARROEL, Diego, *Vida*, Manuel María Pérez López (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- RICO, Francisco, *Problemas del 'Lazarillo'*, Madrid, Cátedra, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, París, Hatier, 2003.
- SAINZ BORG, Karina y Marcos GIRALT TORRENTE, «'Tiempo de vida' era arriesgado pero no podía eludirlo», *Quimera*, 230-231 (julio 2010), pp. 63-65.
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Armando F. Zubizarreta (ed.), Madrid, Castalia, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez; Un pobre hombre rico, o, El sentimiento cómico de la vida*, Madrid, Siruela, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Cómo se hace una novela*, Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Cátedra, 2009.

- VALLS, Fernando, «Novios y libros», *Quimera*, 241 (2004), pp. 75-77.
- VARGAS LLOSA, Mario, «El sueño de los héroes» [en línea], *El País* (3 de septiembre de 2001). Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903elpepiopi\\_46/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903elpepiopi_46/Tes)> [consulta: 8 de noviembre de 2008].
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, *Lectura e interpretación de 'Estatua con palomas' de Luis Goytisolo*, Sevilla, Fundación el Monte, 1993.
- VERDÚ, Vicente, «¿Vivir o leer novelas?», *El País* (5 de julio de 2001), p. 30.
- VILA-MATAS, Enrique, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_, «Los escritores acaban solos y acaban mal», *El País. Babelia* (18 octubre 2003), pp. 2-3.
- \_\_\_\_\_, «La ironía en París», *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003, pp. 23-31.
- \_\_\_\_\_, «Inventar lo real» [en línea], Panel Creación literaria en la comunidad iberoamericana, IV CILE, Cartagena (28 de marzo de 2007). Disponible en: <[http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion\\_1/14/vila-matas\\_enrique.htm](http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/14/vila-matas_enrique.htm)> [consulta: 1 de agosto de 2010].
- VV. AA., «Debate con Carlos Barral: coloquio internacional de la Université de Provence», *Revista de Occidente*, 110-111 (1990), pp. 148-160.
- VV. AA., *Enrique Vila-Matas. Grand séminaire de Neuchâtel (2002)*, Zaragoza, Pórtico, 2004.
- WEAVER III, Wesley J., «Usos y abusos de la autobiografía en 'Estatua con palomas' de Luis Goytisolo», *Hispania*, 78: 4 (1995), pp. 762-771.

## Estudios teóricos

### Estudios sobre teoría de la literatura

- ALVARADO, Maite, *Paratexto*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994.
- ARISTÓTELES, *Poética*, José Alsina Clota (trad.), Barcelona, Icaria, 2000.
- AURELL, Jaume, «Los efectos del Giro Lingüístico en la historiografía reciente», *Rilce*, 20: 1 (2004), pp. 1-16.
- AUSTIN, John L., *How to do things with words* [1962], Cambridge, Harvard University Press, 1978.

- AYALA, Francisco, «Reflexiones sobre la estructura narrativa», *Los ensayos. Teoría crítica y literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 387-430.
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966), pp. 1-27.
- \_\_\_\_\_, «La mort de l'auteur» [1968], *Le bruissement du langage*, París, Seuil, 1984, pp. 61-67.
- \_\_\_\_\_, «L'effet de réel» [1968], *Littérature et réalité*, Gérard Genette y Tzvetan Todorov (dirs.), París, Seuil, 1982, pp. 81-90.
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- BURKE, Peter, *El Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1993.
- CAMPILLO, Antonio, «El autor, la ficción, la verdad», *Daimon*, 5 (1992), pp. 25-46.
- CAMPS, Victoria, *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Barcelona, Península, 1976.
- CAVILLAC, Cécile, «Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle», *Poétique*, 101 (1995), pp. 23-46.
- CHARTIER, Roger, *Entre el poder y el placer. Cultura escrita y literaria en la edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.
- COHN, Dorrit, *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction* [1978], Nueva Jersey, Princeton University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.
- DANTO, Arthur C., «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584.
- DE MAN, Paul, *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* [1983], Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra (eds.), Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault* [1986], Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía* [1971], Madrid, Cátedra, 1989.
- DOLEŽEL, Lubomir, «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1: 3 (1980), pp. 7-25.
- \_\_\_\_\_, «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, 9: 3 (1988), pp. 475-496.
- \_\_\_\_\_, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* [1998], Madrid, ArcoLibros, 1999.



- DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité*, París, Mercure de France, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Parcours critique II* (1959-1991), Isabelle Grelle (ed.), Grenoble, Ellug, 2006.
- Eco, Umberto, «El problema de la obra abierta», *La definición del arte* [1968], Barcelona, Martínez Roca, 1985, pp. 157-164.
- \_\_\_\_\_, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979], Barcelona, Lumen, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Interpretación y sobreinterpretación* [1995], Madrid, Cambridge University Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel, «¿Qué es un autor?» [1969], *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, I, Miguel Morey (trad.), Paidós, Barcelona, 1999.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, ArcoLibros, 1977.
- GENETTE, Gérard, «Frontières du récit», *Communications*, 8 (1966), pp. 152-163.
- \_\_\_\_\_, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1982], Taurus, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Seuils*, París, Seuil, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Fiction et diction* [1991], París, Seuil, 2004.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario* [1994], Madrid, EDAF, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Curso de iniciación a la escritura narrativa*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2008.
- ISER, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in prose Fiction from Bunyan to Beckett* [1972], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_, «Interaction between text and reader», *The reader in the text*, S. Suleiman e I. Crossman (eds.), Nueva Jersey, Princeton University Press, 1980, pp. 106-119.
- JULLIEN, Dominique, «La préface comme auto-contemplation», *Poétique*, 84 (1990), pp. 499-508.
- LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1981.
- LAMARQUE, Peter y Stein Haugom OLSEN, *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press, 1994.



- LEM, Stanislaw, *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego, Harcourt, 1984.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío* [1989], Barcelona, Anagrama, 2009.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna* [1979], Mariano Antolín Rato (trad.), Madrid, Cátedra, 2006.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1962.
- \_\_\_\_\_, *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Murcia, Universidad, Secretariado de publicaciones, 1992.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- NEWMAN, Charles, *The Post-Modern aura: the act of fiction in an age of inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction* [1986], París, Seuil, 1988.
- POZUELO YVANCOS, José María, «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en 'El Coloquio de los perros'», *Anales Cervantinos*, 27, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, pp. 147-176.
- \_\_\_\_\_, *Teoría del lenguaje literario* [1988], Madrid, Cátedra, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, Mérida, El otro el mismo, 2007.
- PRADO, F. Javier del (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-196.
- \_\_\_\_\_, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, The Hague, Mouton Publishers, 1982.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, I-III, París, Seuil, 1983-1985.
- \_\_\_\_\_, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1990.
- ROLLIN, Bernard E., «Naturaleza, convención y teoría del género» [1981], *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Á. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, Arcolibros, 1988, pp. 129-153.
- RYAN, Marie-Laure, «Hacia una teoría de la competencia genérica» [1979], *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Á. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, Arcolibros, 1988, pp. 253-301.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica» [1983], *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Á. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, ArcoLibros, 1988, pp. 155-179, pp. 177-178.
- \_\_\_\_\_, *¿Qué es un género literario?* [1989], Madrid, Akal, 2006.
- SEARLE, John R., «Statuto logico della finzione narrativa» [1975], *Versus*, 19-20 (1978), pp. 148-162.
- STANZEL, Franz K., «Towards a 'Grammar of fiction'», *Novel*, 11: 3 (1978), pp. 247-264.
- STEINER, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Madrid, Siruela, 2007.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978.
- SONTAG, Susan, *On Photography*, Nueva York, Picador, 2001.
- VARGAS LLOSA, Mario, «El arte de mentir», *Revista de la Universidad de México*, 40: 42 (1982), pp. 2-4.
- VILLANUEVA, Darío, «La novela picaresca y el receptor inmanente», *Crítica semiológica de textos hispánicos*, II (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 al 25 de junio de 1983), M. A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, 1986, pp. 95-106.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Londres-Nueva York, Methuen, 1984.
- WEINRICH, Harald, *Estructura y función de los tiempos del lenguaje* [1964], Madrid, Gredos, 1974.
- WHITE, Hayden V., *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* [1973], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

## Estudios teóricos sobre la autoficción

- ALBERCA, Manuel, «El pacto ambiguo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1 (1996), pp. 9-19.
- \_\_\_\_\_, «En las fronteras de la autobiografía», *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), Jaen, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaen, 1999, pp. 53-76.
- \_\_\_\_\_, «La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción», *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional*

- celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Celia Fernández y M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (dirs.), Madrid, Visor, 2004, pp. 235-255.
- \_\_\_\_\_, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- BERÁNKOVÁ, Eva, «Auteur/narrateur/personnage: distinction obsolète à l'époque de la performance?», *Studia Romanistica*, 4 (2004), pp. 123-134.
- COLONNA, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation en littérature*, bajo la dirección de Gérard Genette, París, s. n., 1989, ANRT, 1990. Disponible en línea en: <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>> [consulta: 15 de mayo de 2008].
- \_\_\_\_\_, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- DARRIEUSSECQ, Marie, «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique*, 107 (1996), pp. 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge, «Sartre: autobiographie/autofiction», *Revue des Sciences humaines*, 244 (octubre-noviembre 1991), pp. 17-26.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2001.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París, Seuil, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Autofiction: Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008.
- GRACIA, Jordi, «No corta el mar sino vuela», *El País. Babelia* (12 de enero de 2008), p. 19.
- HERRERA ZAMUDIO, Luz Elena, *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna* (tesis doctoral inédita de la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Fecha de lectura: 16 de noviembre de 2007). Disponible en: <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/14071?show=full>> [consulta: 8 de junio de 2010].
- JEANELLE, Jean-Louis y Catherine VIOLET (dirs.), *Genèse et autofiction*, Lovaina la Nueva, Academia Bruylant, 2007.
- LECARME, Jacques, «L'autofiction: un mauvais genre?», *Autofictions et Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.), *Cahiers RITM*, Université de Paris X, 6 (1993), pp. 227-249.
- LECARME, Jacques y Bruno VERCIER (eds.), «Indécidables et autofictions», *La littérature en France depuis 1986*, París, Bordas, 1982, pp. 150-155.
- LEJEUNE, Philippe, «L'irréel du passé», *Autofictions et cie*, S. Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.), *Cahiers RITM*, Université de Paris X, 6 (1993), pp. 19-42.

- MAINER, José Carlos, «Lo que queda de los géneros: sobre la autoficción y la postmodernidad» [en línea], conferencia impartida en el ciclo *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España contemporánea*, Fundación Juan March (15 de octubre de 2009). Disponible en: <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2615>> [consulta: 10 de diciembre de 2009].
- MERCADIER, Guy, «Los albores de la autobiografía moderna: el ‘Correo del otro mundo’ (1725) de Diego Torres de Villarroel», *Anthropos*, 125 (1991), pp. 32-35.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, «Autoficción y enunciación autobiográfica», *Signa*, 9 (2000), pp. 531-549.
- \_\_\_\_\_, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berna, Peter Lang, 2000.
- \_\_\_\_\_, «Figuras y significados de la autonovelación» [en línea], *Especulo. Revista electrónica de estudios literarios*, 33 (2006). Disponible en: <[www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html)> [consulta: 9 de abril de 2007].
- POZUELO YVANCOS, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2010.
- POZUELO YVANCOS, José María, María Rosa LOJO, Carme RIERA GUILERA, Luis MATEO Díez y Juan VILLORO, «La autoficción / self-fiction en la narrativa hispánica actual», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 4 (2006), pp. 273-280.
- PUERTAS MOYA, Francisco E., *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* [en línea]. Disponible en: <<http://www.unirioja.es/servicios/sp/tesis/148.shtml>> [consulta: 10 de diciembre de 2010].
- SOUBERYOUX, Jacques (ed.), *Le moi et l'espace: Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- TORO, Vera Sabine SCHLICKERS y Ana LUEGO (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010.

## Estudios sobre el espacio autobiográfico

- BURGUETE PÉREZ, M.<sup>a</sup> Josefa, *La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina* [en línea], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2009. Disponible en: <<http://zaguan.unizar.es/record/4146>> [consulta: 1 de diciembre de 2010].
- CABALLERO BONALD, José Manuel, «Barral y el personaje de sus 'memorias'», *Revista de Occidente*, 110-111 (1990), pp. 73-78.
- CABALLÉ, Anna, «Nostalgias de un personaje (El ciclo memorialístico de Carlos Barral)», *Revista de Occidente*, 121 (1991), pp. 83-97.
- \_\_\_\_\_, *Narcisos de tinta*, Málaga, Megazul, 1995.
- \_\_\_\_\_, «La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico», *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Celia Fernández y M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (dirs.), Madrid, Visor, 2004, pp. 145-155.
- CASTRO, Isabel de, «Novela actual y ficción autobiográfica», *Escritura autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 julio 1992)*, J. Romera et alii (eds.), Madrid, Visor, 1993, pp. 152-158.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- DE MAN, Paul, «Autobiography as De-Facement», *MLN*, 94: 5 (diciembre 1979), pp. 919-930.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía», *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 julio 1992)*, J. Romera et alii (eds.), Madrid, Visor, 1993, pp. 177-186.
- EAKIN, Paul John, *En contacto con el mundo* [1992], Ángel Loureiro (trad.), Madrid, Megazul, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1985, p. 27.
- GOETZ, Rainer H., *Spanish Golden Age Autobiography in its Context*, Nueva York, Peter Lang, 1994.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, París, Armad Colin, 1971.
- \_\_\_\_\_, «Le pacte autobiographique», *Poétique*, 14 (1973), pp. 137-162.
- \_\_\_\_\_, *Le pacte autobiographique* [1975], París, Seuil, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Moi aussi*, París, Seuil, 1986.

- \_\_\_\_\_, *Pour l'autobiographie: chroniques*, París, Seuil, 1998.
- LÓPEZ GARCÍA, Félix, «De la entrada de la voz 'autobiografía' en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854-1898)», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 12: 2 (2009), pp. 5-27.
- LOUREIRO, Ángel, «La autobiografía española, actualidad y futuro», *Anthropos*, 125 (1991), pp. 17-19.
- \_\_\_\_\_, *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.
- MARCHAMALO, Jesús, «Verdad o mentira», *ABC* (4 de enero de 2009), pp. 56-57.
- MAY, Georges, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- MERCADIER, Guy, «Singularidades de la autobiografía española en la época moderna», *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Celia Fernández y M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (dirs.), Madrid, Visor, 2004, pp. 83-94.
- OBIOL, M.<sup>a</sup> José, «La vida entre líneas. Boom editorial de memorias, biografías, autobiografías, diarios y cartas», *El País-Libros* (29 de abril de 1990) pp. 1-2.
- POPE, Randolph, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Fráncfort, Lang, 1974.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Autobiografía, del tropo al acto de lenguaje», *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Celia Fernández y M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (dirs.), Madrid, Visor, 2004, pp. 173-182.
- \_\_\_\_\_, «Escritura, memoria y olvido: en torno a la autobiografía», *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea*, 4 (2004), pp. 157-196.
- \_\_\_\_\_, *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2006.
- PRADO, F. Javier del, Juan Bravo CASTILLO y M.<sup>a</sup> Dolores PICAZO, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1994.
- PUERTAS MOYA, Francisco E., en *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad*, Logroño, Serva-Universidad de la Rioja, 2004.
- ROMERA CASTILLO, José, «La literatura, signo autobiográfico», *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (coord.), Madrid, Playor, 1981, pp. 13-56.
- \_\_\_\_\_, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor, 2006.
- SAVAL, José Vicente, *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos, 2002.



- STONE, Albert, *Autobiographical Occasions and Original Acts*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1982.
- VERCIER, Bruno y Jacques LECARME (eds.), *La littérature en France depuis 1986*, París, Bordas, 1982.
- VILLANUEVA, Darío, «Para una pragmática de la autobiografía», *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispânia Helvética, 1991, pp. 201-218.
- , «Realidad y ficción, la paradoja de la autobiografía», *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral* (Madrid, UNED, 1-3 julio, 1992), J. Romera et alii (eds.), Madrid, Visor, 1993, pp. 15-30.

## Estudios sobre el ensayo literario

- ADORNO, Theodor W., «El ensayo como forma», *Notas de literatura* [1958], Manuel Sacristán (trad.), Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Teoría del ensayo: como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992.
- BENSE, Max, «Über den Essay und seine Prosa», *Merkur*, 1 (1947), pp. 414-424.
- BURKE, Peter, «Montaigne y la idea del ensayo» [en línea], conferencia impartida en el ciclo *Montaigne y su mundo*, Fundación Juan March, 2 de febrero de 2008. Disponible en: <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2559>> [consulta: 10 de enero de 2011].
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.
- GRACIA, Jordi (ed.), *El ensayo español. Los contemporáneos*, Barcelona, Crítica, 2008.
- LUKÁCS, Georg, «Sobre la esencia y forma del ensayo», *El alma y las formas* [1910], Barcelona, Grijalbo, 1970.
- MARICHAL, Juan, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- POZUELO YVANCOS, José María, «El género literario 'ensayo'», *El ensayo como género literario*, María Dolores Adsuar Fernández, Belén Hernández González, Vicente Cervera Salinas (coords.), Murcia, Editum, 2005, pp. 179-191.



## Estudios sobre novela contemporánea

- AMORÓS, Andrés, «Novela española 1989-1990», *Ínsula*, 525 (septiembre 1990), p. 9.
- BEILIN, Katarzyna Olga, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge (Reino Unido), Tamesis, 2004.
- BÉRTOLO, Constantino, «La narrativa sumergida», *Ínsula*, 688 (abril 2004), pp. 11-13.
- CARRIÓN, Jorge, «Problemas del yo y de los otros», *ABCD*, 866 (6 de septiembre del 2008), p. 16.
- GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Gredos, 1970.
- IBÁÑEZ, Andrés, «La esfera de Magdeburgo», *ABCD*, 888 (7-13 febrero de 2009), p. 19.
- JURISTO, Juan Ángel, *Ni mirto ni laurel. Tres años de narrativa española*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston, «El éxito del mestizaje literario», *El País. Babelia* (24 de diciembre de 2010), p. 3.
- MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno* [1942], Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- MORALES LOMAS, Francisco, *Narrativa española contemporánea*, Málaga, CEDMA, 2002.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción* [1986], Barcelona, Anagrama, 2001.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M.<sup>a</sup> de los Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' de la narrativa española*, Kasser, Reinchenber, 1996.
- RUÍZ MANTILLA, Jesús (ed.), «¿Por qué escribo?», *El País Semanal* (2 de enero de 2011), pp. 52-60.
- SANTOS, Care, «La voz del "yo" en la novela última, una teoría en busca de cómplice», *Ínsula*, 688 (abril 2004), pp. 8-11.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, «Realidad en la última novela española», *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 3.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Ante la novela de los setenta», *Historia y crítica de la literatura española*, VIII, Francisco Rico y Domingo Ynduráin (eds.), Barcelona, Crítica, 1981, pp. 500-508.

- SULLÀ, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- VALLS, Fernando, «De la novela como ejercicio de conocimiento», *Luis Goytisolo: el espacio de la creación*, Manuel Vázquez Medel (ed.), Barcelona, Lumen, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003.
- VILLANUEVA, Darío, *La novela lírica*, I-II, Madrid, Taurus, 1983.



## 10. Resumen / Summary

### Resumen

Creado por el escritor francés Serge Doubrovsky en 1977 para definir su novela *Fils*, el término «autoficción» alude a una forma de autobiografía ficticia. La autoficción, de forma paradójica, aúna dos estilos contradictorios en su búsqueda del «yo»: por un lado el autobiográfico y por otro el ficticio. Desde un punto de vista pragmático, la autoficción imita el pacto entre autor y lector que se establece en la autobiografía, pero, al mismo tiempo, se declara abiertamente como una escritura ficticia. Así, queda al lector la tarea de interpretar lo narrado como hechos reales o como ficticios (o, mejor aún, como algo intermedio).

Hasta el momento, la autoficción es un género relacionado sobre todo con escritores francófonos contemporáneos (entre ellos: Hélène Cixous, Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Assia Djebar o Christine Angot). Sin embargo, abundantes escritores españoles se están volcando también en el cultivo de la autoficción, ya que es una forma que les permite esconderse tras la máscara de la ficción al mismo tiempo que comparten sus recuerdos y pensamientos literarios con el público. En cierto modo, la autoficción puede definirse como una autobiografía que muestra al autor y oculta al hombre.

En estas páginas, se proponen algunas reflexiones sobre esta reciente forma de escritura, y también un acercamiento a un corpus de obras autoficticias que da cuenta de su evolución en las últimas décadas. En esta selección, se dan cita obras tan destacadas como *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978), *Dafne y ensueños* de Gonzalo Torrente Ballester (1982), *Penúltimos castigos* de Carlos Barral (1983), *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo (1992), *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares (1994), *Negra espalda del*

*tiempo* de Javier Marías (1998), *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina (2001), *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas (2003), *La loca de la casa* de Rosa Montero (2003), *Como un libro cerrado* de Paloma Díaz-Mas (2005) y *Tiempo de vida* de Marcos Giralt Torrente (2010).

## Summary

Coined by the French writer Serge Doubrovsky in 1977 with reference to his novel *Fils*, 'autofiction' refers to form of fictionalized autobiography. Autofiction combines two paradoxically contradictory styles in the service of a search for self: that of autobiography, and fiction. From a pragmatic point of view, autofiction imitates the pact between the author and the reader which rules the genre of autobiography. But, at the same time, autofiction claims to be read as a fiction. Therefore, it is up to the reader to interpret the story as fact or as fiction (or maybe as something in-between).

Autofiction is principally a genre associated with contemporary French or francophone authors (among them, Hélène Cixous, Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Assia Djebar and Christine Angot). However, some modern Spanish writers are, too, relying on autofiction to both, share their memories and literature thoughts with the readers and at the same time, hide themselves behind the mask of fiction. Somehow, autofiction can be defined as an autobiography which shows the author but hides the men.

In this dissertation, we not only put across some new ideas about this recent genre, but we discuss some outstanding Spanish books by such eminent authors as *El cuarto de atrás* by Carmen Martín Gaité (1978), *Dafne y ensueños* by Gonzalo Torrente Ballester (1982), *Penúltimos castigos* by Carlos Barral (1983), *Estatua con palomas* by Luis Goytisolo (1992), *Escenas de cine mudo* by Julio Llamazares (1994), *Negra espalda del tiempo* by Javier Marías (1998), *Sefarad* by Antonio Muñoz Molina (2001), *Soldados de Salamina* by Javier Cercas (2001), *París no se acaba nunca* by Enrique Vila-Matas (2003), *La loca de la casa* by Rosa Montero (2003), *Como un libro cerrado* by Paloma Díaz-Mas (2005) and *Tiempo de vida* by Marcos Giralt Torrente (2010). By exploring the limits of self-reflection and creating new forms of expression, these writers challenge a new generation of literary and cultural critics to find fresh, more piercing ways to picture life and arts.